REPORTERZY „WYBORCZEJ" POLECAJĄ

ALE SZTUKA!

Arcydzieła, koneserzy, marszandzi i fałszerze

Kolekcja prenumeratorów „Wyborczej"

2 TOM

REPORTERZY „WYBORCZEJ" POLECAJĄ
ALE SZTUKA!
Arcydzieła, koneserzy, marszandzi i fałszerze
Kolekcja prenumeratorów „Wyborczej"
2 TOM

Plik jest zabezpieczony znakiem wodnym

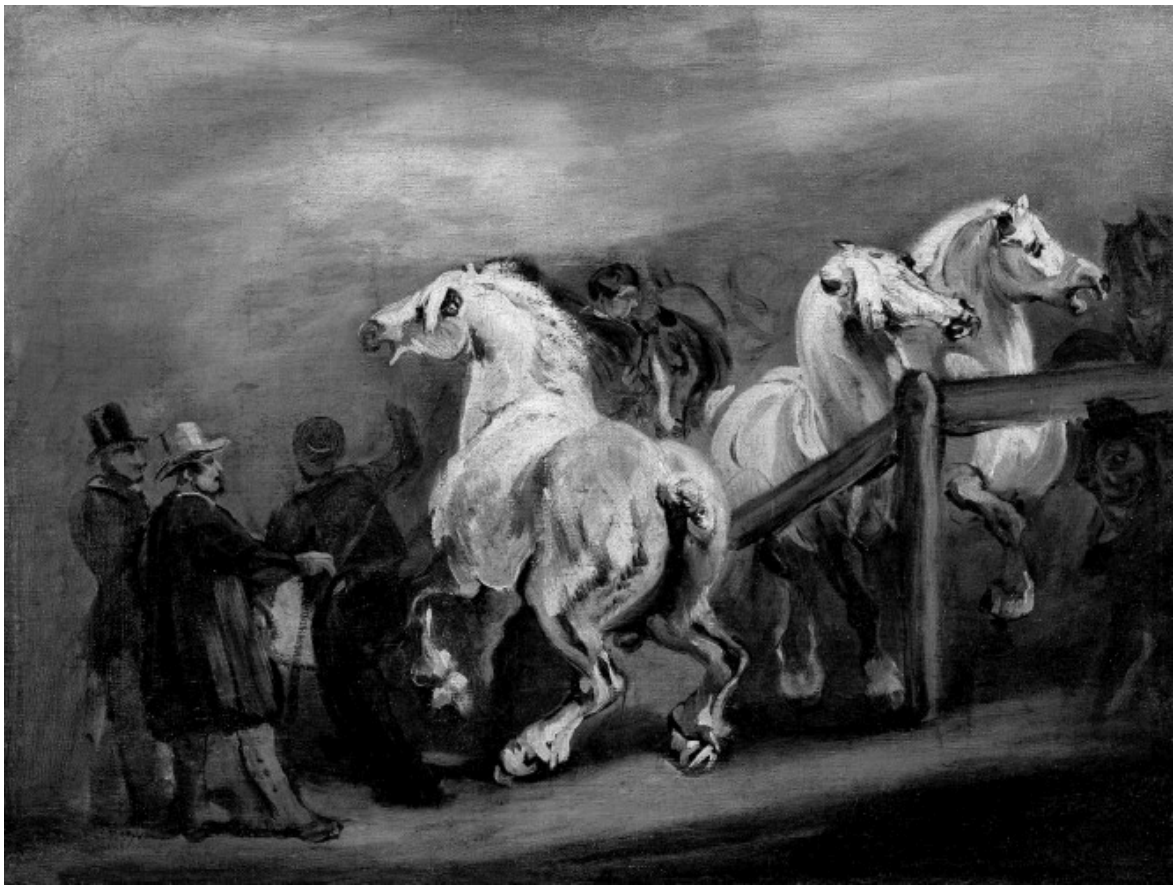
SPIS TREŚCI

Ale sztuka!

- DŁUGOŚMY NA TE DNI CZEKALI
- CZY RYNEK SZTUKI ZWARIOWAŁ?
- MALCZEWSKI U ŹRÓDŁA
- NIE CHCĘ BYĆ PRZEWIDYWALNY
- „GUERNICA" – LŚNIENIE APOKALIPSY
- RYNEK SZTUKI W PANDEMII
- POLACY TO NARÓD NIESAMOWICIE ODPORNY NA SZTUKĘ
- PROROCTWO DLA ELIZY
- TROPICIEL ZRABOWANYCH SKARBÓW
- WARSZAWA CHOWA MĘCZENNIKÓW
- CZY PŁACIĆ OKUP ZA KRADZIONE?
- OBRAZ GOTTLIEBA ODNALEZIONY
- DWÓCH PANÓW BIJE SIĘ O JEDNĄ DAMĘ

Długośmy na te dni czekali

PIOTR GŁUCHOWSKI



ÖSTERREICHISCHE GALERIE BELVEDERE, WIEDEŃ

Piotr Michałowski, „Koński targ”.

Pierwszy polski artysta z prawdziwego zdarzenia pojawia się dopiero w połowie XIX wieku – to Piotr Michałowski – mówi marszand Andrzej Starmach. Czytelnikowi nieobytemu na co dzień z historią malarstwa, architektury i rzeźby to stwierdzenie może się wydawać dziwne. A co z naszymi wcześniejszymi twórcami? Cóż… byli albo obcokrajowcami, albo epigonami – taka jest smutna prawda.

Rzeczpospolita Obojga Narodów dorobiła się wielu sukcesów, ale nie wydała artystów plastyków ani rodzimych architektów z prawdziwego zdarzenia. W szkolnych podręcznikach do historii sztuki wydawanych od Melbourne po Vancouver z ziem polskich i dzieł polskich można najczęściej zobaczyć dwie ilustracje: wczesnogotycki kościół św. Jakuba w Toruniu (dzieło anonimowego architekta na usługach zakonu niemieckiego) i coś z dorobku Piotra Michałowskiego właśnie. Co ciekawe – za życia ten nasz pierwszy wielki malarz pozostał niedoceniony. Jeżeli było o nim głośno, to raczej z powodów pozaartystycznych. Brał udział w powstaniu listopadowym, nadzorując produkcję amunicji i broni, po klęsce wyjechał do Paryża, gdy wrócił, prezesował Radzie Administracyjnej Wielkiego Księstwa Krakowskiego, fundował Zakład dla Osieroconych Chłopców w Krakowie, kierował też Towarzystwem Gospodarczo-Rolniczym. Dzięki wspomnianej podróży nad Sekwanę poznał malarstwo najlepszych: Velázqueza, Halsa, Géricaulta. Sam kochał malować konie i epizody epopei napoleońskiej. Zmarł w 1855 r. Odkryto go 40 lat później, dzięki polskiej Wystawie Krajowej we Lwowie w 1894 r. I dopiero w XX w. uznano go za malarza europejskiego formatu. Zachwycał się nim m.in. Picasso.

Po Michałowskim róg artystycznej obfitości pękł. Począwszy mniej więcej od roku jego śmierci, mamy już korowód artystów nie tyle uznanych w świecie, ile po prostu prezentujących światowy format. I nie piszę tu wcale o Matejce, którego obrazy zachodnioeuropejscy krytycy porównywali do odwrotnych stron dywanów (głównie ze względu na niejasną kompozycję i natłok jednolicie traktowanych szczegółów). Piszę o Gierymskich, o Wojtkiewiczu, o Xawerym Dunikowskim, o Tamarze Łempickiej, o Władysławie Strzemińskim i Henryku Stażewskim.

Na prawdziwy rynek handlu sztuką Polska musiała czekać jeszcze dłużej, bo właściwie aż do XXI wieku. Po upadku komuny najpierw musieliśmy kupić sobie kiełbasę i pomarańcze, potem ubrania i buty, dalej samochody używane i nowe, później niektórzy z nas pobudowali domy i dopiero wówczas – często w drugim pokoleniu z pieniędzmi – pojawiła się potrzeba zakupu rzeczy starych/pięknych/oryginalnych. Bariera miliona złotych za polski obraz już pękła, stoimy przed barierą 10 mln. W chwili, gdy piszę niniejszy wstęp (sierpień 2021), najdrożej wylicytowanym polskim obrazem jest „M22" Wojciecha Fangora – 7 mln 316 tys. zł.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI

Czy rynek sztuki zwariował?

Dla jednych – dowartościowanie artystów i demokratyzacja twórczości. Dla innych – spekulacyjna bańka, która dobija ledwie zipiącą planetę. Szał na NFT trzęsie światowym rynkiem sztuki.

EMILIA DŁUŻEWSKA

FOT. BEN STANSALL/AFP/EAST NEWS

Obraz Banksy'ego „Dziewczynka z balonikiem" sprzedany za 1,04 miliona funtów w trakcie samozniszczenia. Niszczarkę ukryto w ramie.

Gdy zaczynam pisać ten tekst w marcu 2021 r., „CryptoPunk #3100", rozpikselowany obrazek przedstawiający niebieską głowę w sportowej opasce, wyceniany jest na ponad 26 mln zł. „Waves", zrzut ekranu przedstawiający fale – fragment domyślnej tapety pulpitu systemu operacyjnego komputerów Apple – na 332 tys. 228 zł. Rozmazany tulipan wynurzający się z panoramy wieżowców na 3 tys. 175 zł.

Ostatnia z prac, „Non Fungible Tulip #51", nawiązuje do tulipomanii, fenomenu społecznego, który w latach 30. XVII w. przetoczył się przez Niderlandy. Bogaci mieszczanie płacili wówczas bajońskie sumy za cebulki tulipanów. W ciągu kilku lat wartość niektórych roślin wzrosła nawet tysiąckrotnie; najdroższe osiągały cenę domu w centrum Amsterdamu. Za szczególną wartość niektórych cebulek odpowiadał wirus TBV, który atakował cebulki, nadając płatkom wyrastających z nich kwiatów nietypowe ubarwienie i kształt.

Współczesną tulipomanię tłumaczą inne trzy litery: NFT.

Beeple droższy od van Gogha

Technologia NFT, czyli Non-Fungible Token, powstała w 2014 r., w obiegu jest od 2017 r. Do powszechnej świadomości akronim przebił się jednak dopiero 11 marca 2021 r. Tego dnia na licytacji w domu aukcyjnym Christie's praca Mike'a Winkelmanna, niespełna 40-letniego amerykańskiego artysty posługującego się pseudonimem Beeple, osiągnęła cenę 69 mln dolarów. Dla porównania: niedawny rekord aukcyjny Banksy'ego to 16,7 mln dolarów. Za mniejszą kwotę można spokojnie kupić obrazy van Gogha, Picassa czy Richtera. Nie mówiąc już o Matejkach czy Fangorach.

Sprzedany za niemal 70 mln „Everydays: The First 5000 Days" to kolaż złożony z 5 tys. obrazów, które Winkelman zamieszczał w internecie codziennie od 1 maja 2007 r.: od prostych szkiców długopisem po dopracowane, barwne grafiki, na których nienaturalnie umięśnione postaci z dziecięcych kreskówek ramię w ramię z Donaldem Trumpem i Kim Dżong Unem nachylają się nad rysującym chłopcem.

Połączenie popkultury i polityki powraca w pracach Beeple'a: na jednej z jego grafik wojskowe oddziały zwierają szeregi przed gigantycznym płaczącym emoji, inna przedstawia wisielca dyndającego na świecącym sznurze między dwiema kolumnami ozdobionymi twarzami Hillary Clinton, jeszcze inna przywódcę Korei Północnej ubranego w strój złożony z głowy pokemona Pikachu, zbroi Buzza Astrala z „Toy Story" z otworami na bujny biust oraz czarnych majtek z podwiązkami. Ale w kolekcji są też kosmiczne krajobrazy, postapokaliptyczne pejzaże z ludźmi w skafandrach, abstrakcyjne chmury i neonowe geometrie.

Przed głośną aukcją Winkelmann nie był bynajmniej twórcą anonimowym, ale przez lata funkcjonował poza głównym obiegiem rynku sztuki. Powód był prosty: Beeple jest artystą cyfrowym, jego prace istnieją wyłącznie wirtualnie. Kolaż sprzedany w Christie's to plik, który – jak każdy inny plik – może być pobierany, przesyłany i kopiowany nieskończoną liczbę razy. Choć w tym przypadku słowo „kopia" może być myląca: wszystkie wersje „Everydays: The First 5000 Days" są dokładnie takie same.

Oryginał w tradycyjnym sensie nie istnieje. A raczej: nie istniał, póki nie pojawiło się NFT.

Blockchain zamiast pieczątki

Non-Fungible Token to – w dużym uproszczeniu – unikalny kod przypisywany cyfrowemu obiektowi, na ogół przez jego twórcę. Można go porównać do certyfikatu dołączanego do pliku. Choć taki plik nadal można kopiować, a kopie nadal będą identyczne, brak NFT pozwala odróżnić „oryginalny" plik od kolejnych. Artysta może nadać pracy jeden lub więcej certyfikatów (drugi przypadek można porównać do kupowania odbitek fotografii z limitowanej serii).

Od analogowego certyfikatu NFT odróżnia to, że niesie on ze sobą dodatkowe, uzupełniane na bieżąco informacje. Cyfrowy certyfikat oparty jest na technologii blockchain, która gwarantuje niezmienność danych historycznych. W przekładzie z informatycznego na polski oznacza to, że są w nim zapisywane wszystkie wykonywane na pliku operacje. A jeszcze prościej: że można prześledzić drogę cyfrowego dzieła sztuki od momentu jego utworzenia po obecnego właściciela.

Ma to kluczowe znaczenie nie tylko dla kolekcjonerów, ale też dla twórców, którym platformy handlujące NFT oferują określony procent od każdej transakcji dokonanej na ich pracy. W świecie sztuki to rewolucyjne rozwiązanie – na tradycyjnym rynku artysta na sprzedaży swojego dzieła zarabia raz, potem może tylko patrzeć, jak inni zbijają na niej kokosy. Zdarza się, że za prace sprzedawane na aukcjach za miliony dolarów ich pierwszy nabywca zapłacił ledwie kilkaset.

Entuzjaści NFT podkreślają też, że dzięki temu rozwiązaniu artysta może sprzedawać swoje prace poza galeryjno-aukcyjnym obiegiem. Rynek cyfrowej sztuki ma być bardziej demokratyczny i zdecentralizowany, niezależny od towarzyskich układów, kuratorskich mód i interesów marszandów. W dodatku prace, nawet sprzedane prywatnym właścicielom, pozostają powszechnie dostępne. Kolekcjonerzy nie muszą obawiać się, że kopie należących do nich dzieł sztuki krążą w sieci; przeciwnie – popularność pracy może zwiększać jej rynkową wartość.

Brzmi zbyt dobrze, by mogło być prawdziwe? Spokojnie, są i haczyki.

Cyfrowi rabusie w natarciu

W przeddzień głośnej aukcji w Christie's na Open Sea, jedną z najpopularniejszych stron pośredniczących w handlu NFT, trafiły cyfrowe reprodukcje obrazów ze zbiorów kilku światowych muzeów, m.in. Art Institute of Chicago i Rijksmuseum w Amsterdamie. Osoba, która zaoferowała najwyższą stawkę, mogła kupić opatrzone certyfikatem wirtualne płótna Klimta, Cézanne'a czy van Gogha.

„Muzea muszą przetrwać. Przez COVID liczba odwiedzających gwałtownie spadła. Muzea potrzebują $ na utrzymanie obrazów, pensje dla pracowników i kuratorów. Nie mają innych źródeł utrzymania poza rządami, bogatymi darczyńcami i miłośnikami sztuki" – tłumaczył na Twitterze sprzedawca posługujący się nickiem Global Art Museum. Zapowiadał, że 10 proc. wpływów z każdej sprzedanej kolekcji zostanie przekazane instytucji, w której znajduje się jej analogowy odpowiednik.

Tyle że szybko okazało się, iż „ratowane" przez Global Art Museum placówki nie mają o tym pojęcia. Żadna z instytucji nie wyraziła zgody na współpracę ani sprzedaż cyfrowych wersji prac ze swojej kolekcji. Sprzedający wykorzystał to, że wiele muzeów oferuje za darmo wysokiej jakości reprodukcje znajdujących się w nich prac, by miłośnicy sztuki mogli z nich korzystać niekomercyjnie.

Gdy o sprawie zrobiło się głośno, Global Art Museum skasowało wystawioną na sprzedaż kolekcję NFT. W jej miejscu na swoim profilu wstawiło plansze tłumaczące, że cała akcja była tylko prowokacją mającą „wzbudzić dyskusję" i „namieszać w przemyśle muzealnym". Jim Richardson, założyciel portalu Museum Next, zawodowo zajmujący się cyfryzacją muzeów, nie miał wątpliwości: chodziło o „cyfrowy rabunek".

Teoretycznie osoba, która chce wystawić oznaczone NFT nagranie, zdjęcie czy wideo na jednej z platform pośredniczących w handlu cyfrową sztuką, musi udowodnić, że to do niej należą prawa autorskie. Ale Global Art Museum jest tylko jednym przykładem tego, jak łatwo prześlizgnąć się przez selekcyjne sito. W połowie marca Derek Laufman, ilustrator, twórca komiksów i projektant gier, odkrył, że ktoś podszywa się pod niego na konkurencyjnym dla Open Sea portalu Rarible. Po interwencji Laufmana konto zostało usunięte, ale oszust zdążył już sprzedać oznaczoną NFT pracę.

Fałszerstwa dzieł sztuki zdarzają się od wieków, ale w cyfrowym świecie są nieporównywalnie łatwiejsze. Wiarygodne podrobienie Rembrandta czy Moneta wymaga nie tylko talentu malarskiego, ale też wiedzy konserwatorskiej – fałszerz musi dobrać materiały, a potem odpowiednio je spatynować. W przypadku sztuki cyfrowej wystarczy skopiować plik i za niewielką opłatą oznaczyć go NFT. To łatwe, zwłaszcza gdy chodzi o specyficzne wytwory kultury internetowej: memy czy gify, które zazwyczaj krążą po sieci bez wskazania autora.

Dziennikarze technologiczni alarmują, że liczba fałszerstw rośnie wraz z zainteresowaniem NFT. Rynek cyfrowej sztuki, jeszcze do niedawna zdominowany przez osoby zorientowane w niuansach nowych technologii, w lawinowym tempie przyciąga nowych klientów, dysponujących mniejszą wiedzą, za to liczących na łut szczęścia i milionowe zyski.

Tweet jak Mona Lisa

Tu kryje się kolejny haczyk. Wystarczy pobieżny przegląd stron oferujących oznaczone NFT pliki, by przekonać się, że określenie ich

mianem „cyfrowej sztuki" w przypadku wielu jest mocno na wyrost.

Nazwanie sztuką grafik Beeple'a nie wzbudzi większych kontrowersji. Podobnie jak cyfrowej fotografii czy nagrań – „oryginały" swoich utworów sprzedają w sieci m.in. didżeje deadmau5 i 3LAU, portorykański piosenkarz Ozuna czy gwiazda rocka – zespół Kings of Leon. Prawa do utworów co prawda na ogół nadal należą do wytwórni, ale artyści sprzedają token – czyli utwór opatrzony certyfikatem, bez praw autorskich. Można porównać to do kupienia kolekcjonerskiego winyla, tylko zamiast fizycznego nośnika ma się unikalny NFT.

Performatywny potencjał NFT udowodniła grupa anonimowych inwestorów, która kupiła za 95 tys. dolarów oryginalny sitodruk Banksy'ego, spaliła go na oczach śledzących to na żywo w mediach społecznościowych widzów, a oznaczone cyfrowym certyfikatem nagranie z akcji sprzedała za równowartość 380 tys. dolarów.

Ale wśród oznaczonych NFT obiektów można znaleźć również takie, które z trudem zmieściłyby się w jakkolwiek zdefiniowanych granicach sztuki: wirtualna paczka chipsów Pringles; nagrania najsłynniejszych akcji w historii NBA (wideo pokazujące wsad w wykonaniu LeBrona Jamesa na początku marca było warte 200 tys. dol.); krótką animację przedstawiającą twerkującą żabę Pepe, rysunkowego bohatera memów i symbol z tzw. alt-prawicy; dźwiękowe nagranie stosunku raperki Azealii Banks z jej chłopakiem, twórcą memów i aspirującym artystą Ryderem Rippsem, który wcześniej pracował m.in. z Pornhubem (zatytułowane „Ruchałam Rydera Rippsa"); pierwszy wpis zamieszczony na Twitterze przez założyciela platformy Jacka

Dorseya. Za ten ostatni malezyjski biznesmen Sina Estavi zapłacił w drugiej połowie marca 2,9 mln dol. Szczęśliwy nabywca porównał go do „Mony Lisy" Leonarda da Vinci. – Kto wie, ile pierwszy tweet w historii ludzkości będzie wart za 50 lat – powiedział BBC.

Jego optymizm nie jest bezpodstawny. W ciągu ostatnich czterech lat NFT przyniósł milionowe zyski nie tylko Beeple'owi. Niecały miesiąc temu pikselowy awatar „Cryptopunk #7804" został kupiony przez anonimowego kolekcjonera za równowartość 7,5 mln dolarów. Jego dotychczasowy właściciel, 27-letni programista Dylan Field, kupił go w 2018 r. za 15 tys. dolarów – od osoby, która rok wcześniej dostała go za darmo.

Darmowe NTF nie były rzadkością. W 2018 r. w domu aukcyjnym Christie's odbyła się konferencja poświęcona technologii blockchain. Każdy z jej uczestników oprócz innych gadżetów dostał od organizatorów plastikową kartę z kodem dostępu do unikalnego fragmentu aktu stworzonego przez cyfrowego artystę Robbiego Barrata. Na 300 obdarowanych z kodu skorzystało tylko 12 osób. Jedna z nich niedawno sprzedała swój fragment obrazu za ponad 13 tys. dolarów.

Rynek sztuki na sterydach

Czy NFT to spekulacyjna bańka? Z pewnością. Ale załamywanie rąk nad sztucznie pompowaną wartością cyfrowych dzieł trąci hipokryzją. Analogowy rynek ma na sumieniu te same grzechy. Dzieła sztuki świetnie nadają się, by być obiektem spekulacji: są unikalne, budzą emocje, a jednocześnie ich wartość nie jest łatwo mierzalna, jej określenie wymaga eksperckiej wiedzy. I szybko się zmienia. Galerzyści nieustannie szukają nowych nazwisk i trendów,

które mogą przedstawić kolekcjonerom; domy aukcyjne grają na wzbudzenie zainteresowania mediów i kupujących.

Przykładem może być wspominany Christie's. W listopadzie 2017 r., cztery lata przed aukcją kolażu Beeple'a, w jego nowojorskim oddziale zlicytowany został obraz „Salvator Mundi" Leonarda da Vinci, do 2011 r. przypisywany uczniowi słynnego malarza Giovanniemu Boltraffio. Aukcję poprzedziły tygodnie przygotowań – Christie's wynajął zewnętrzne agencje, które podkręcały uwagę mediów, przygotował specjalny klip mający zachęcić kolekcjonerów z Azji, a wystawienie obrazu na aukcji porównywał rangą do odkrycia nowej planety. Względy marketingowe pokonały nawet historyczne fakty – „Salvator Mundi" wbrew logice został sprzedany w ramach cieszącej się większym zainteresowaniem aukcji sztuki współczesnej.

Opłaciło się: cena wywoławcza obrazu da Vinciego wynosiła 100 mln dol.; po niespełna dwudziestominutowej licytacji płótno zostało sprzedane za rekordowe 450 mln.

Rynek NFT to nie tyle jakościowo nowe zjawisko, ile rynek sztuki na sterydach – rozwijający się szybciej, zdematerializowany, zdekocentrowany, a tym samym jeszcze bardziej podatny na wahania cen, manipulacje i bańki. I jeszcze bardziej zdominowany przez białych mężczyzn. Choć w teorii cyfrowa sztuka miała być bardziej demokratyczna, na razie zarabiają na niej głównie przedstawiciele sektora technologicznego, który nie słynie z różnorodności. I którzy najchętniej finansują sztukę tworzoną przez ludzi podobnych do nich.

Technologiczne aspekty są źródłem kolejnego problemu z NFT: jego wpływu na planetę. Choć rekordowe ceny osiągane przez cyfrowe

dzieła sztuki podawane są w dolarach, w istocie transakcje rozliczane są w krypotwalucie ethereum. Jej pozyskiwanie – tak jak w przypadku konkurencyjnego bitcoina – wymaga wykonania wielu skomplikowanych komputerowych obliczeń. A to oznacza zwiększone zużycie energii elektrycznej.

Jak dużym obciążeniem dla planety są kryptowaluty, to sprawa dyskusyjna. Choćby dlatego, że energia wykorzystywana przez komputery pozyskiwana jest na różne sposoby, udział źródeł odnawialnych w jej produkcji ciągle się zmienia (szacunki wahają się między 20 a 70 proc.), a obieg tradycyjnych walut również wiąże się ze śladem węglowym, choćby związanym z rozwojem infrastruktury. Z badań prowadzonych przez naukowców z Cambridge wynika jednak, że same transakcje w bitcoinach zużywają rocznie więcej prądu niż cała Argentyna.

Entuzjaści kryptowalut argumentują, że technologia ich wydobycia jest na relatywnie wczesnym etapie rozwoju i z czasem stanie się bardziej przyjazna środowisku. Pytanie, czy do tego momentu dotrwamy, bo na razie zużycie prądu rośnie wraz z zainteresowaniem cyfrową sztuką.

NFT jak cebulki tulipanów

I nie wygląda na to, by w najbliższym czasie miało się to zmienić. W marcu NFT atakowało z polskich i zagranicznych mediów; pisały o nim poważne branżowe dzienniki i rozrywkowe portale. Rapowany skecz poświęcił mu „Saturday Night Live", emitowany od lat 70. komediowy program i probierz tego, czym aktualnie żyje wielkomiejska Ameryka.

W gwałtownie rosnącym zainteresowaniu kupowania cyfrowej sztuki można widzieć odpowiednik współczesnej tulipomanii. Nie tylko ze względu na to, że rosnąca w szalonym tempie spekulacyjna bańka może w jednej chwili pęknąć, zostawiając mniej fortunnych inwestorów z niczym. Również dlatego, że choć na pierwszy rzut oka może się wydawać dziwną modą lub niezrozumiałym szałem, w istocie u jej podłoża leżą szersze społeczne lub cywilizacyjne procesy.

W przypadku tulipomanii historycy wymieniają bogacenie się holenderskich kupców handlujących towarami z kolonii; umacnianie się mieszczaństwa; wynalezienie nowych instrumentów finansowych i wahania na rynku spowodowane wojną trzydziestoletnią. W przypadku NFT to globalizacja i wirtualizacja rynków finansowych, na których rodzą się nowe siły (czego dobrym przykładem była sprawa akcji firmy GameStop), pojawienie się nowych technologii jak blockchain, wreszcie dorośnięcie pokolenia, dla którego „wirtualne" nie znaczy „nieprawdziwe".

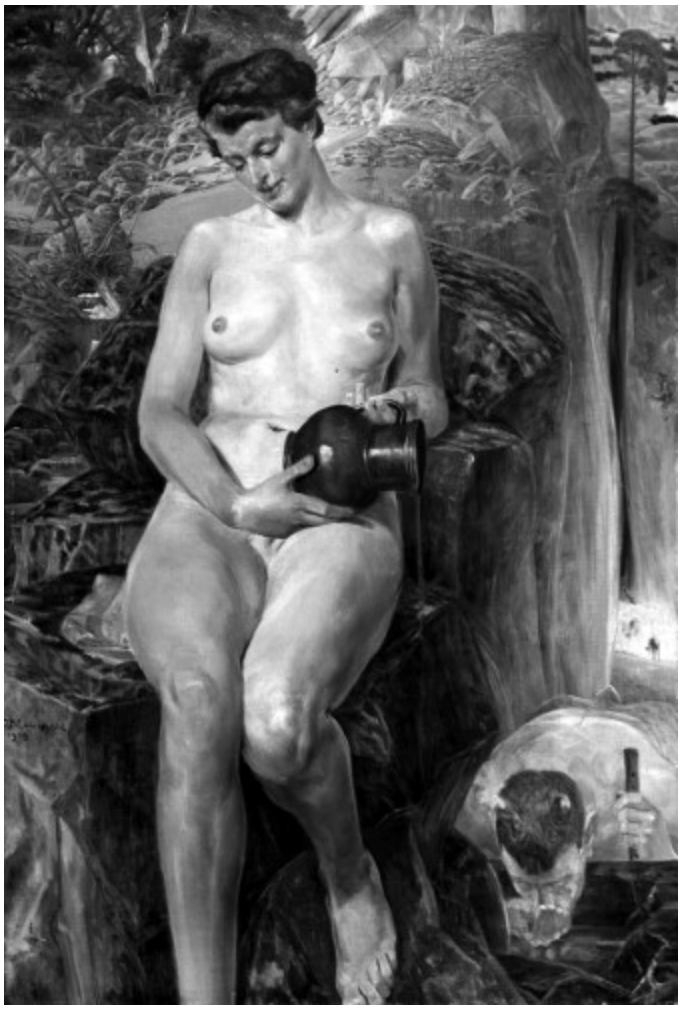
Czy NFT zrewolucjonizuje rynek sztuki, dopiero się przekonamy – choć nie wstrzymywałabym oddechu w oczekiwaniu. Z pewnością jednak jest sygnałem zmian, które sięgają głębiej niż memy, animowana żaba czy sekstaśma Azealii Banks. Która, swoją drogą, po trzech tygodniach rozstała się z Rippsem. Zanim do tego doszło, para zdążyła jeszcze sprzedać nagranie za równowartość 17 tys. dolarów. Anonimowy nabywca natychmiast wystawił je na sprzedaż za 150 tys. ethereum, co dziś równa się ok. 300 mln dolarów. Na razie nie znalazł chętnych.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI

Malczewski u źródła

Maria Balowa była nie tylko wierną admiratorką, kochanką, modelką, opiekunką, słuchaczką, pocieszycielką. W oczach Malczewskiego bywała też uosobieniem kobiecości groźnej, wiodącej mężczyznę na pokuszenie. Ale na obrazie „U źródła" pani Balowa należy do porządku płci przyjaznego mężczyźnie: piękna, jasna, ciepła.

WŁODZIMIERZ KALICKI



KOLEKCJA PRYWATNA

Obraz Jacka Malczewskiego „U źródła”, czyli portret Jadwigi Marii z Brunickich Balowej.

Fotografie nie pozostawiają wątpliwości – była kobietą piękną. Ciemne, bujne, wysoko upięte włosy (taką fryzurę, sądząc z fotografii i portretów, lubiła najbardziej) wydłużały pełny owal jej twarzy, w którym uderzały tajemniczą urodą ciemne, wyraziste oczy w mocnej oprawie naturalnie ciemnych, nieregulowanych brwi. Osobliwie, acz wdzięcznie wykrojony nos przydawał jej uroku. Tak jak i szerokie, zmysłowe usta.

Maria Kinga z Brunickich Balowa byłaby pięknością w każdej epoce. Czy można się dziwić, że Jacek Malczewski zakochał się bez pamięci?

Kiedy – dokładnie nie wiadomo. Zapewne w 1901 r., może rok wcześniej. W każdym razie, sądząc po jej listach do niego, w roku 1902 byli już w daleko posuniętej zażyłości. Już trwał ich piękny, skandaliczny romans.

Gdy się w sobie zakochali…

…on miał 47, może 46 lat. Ona – 22, może 21 lat. Jego małżeństwo z Marią z Gralewskich, panną z domu zamożnych krakowskich mieszczan, od lat leżało w gruzach. Wszystko w nim poszło nie tak. Żona oczekiwała dostatniego życia okraszonego wystawnymi podróżami po Europie. Malczewski marzył o bezwarunkowej miłości, akceptacji, zrozumieniu dla swej sztuki; marzył o kobiecie silnej, mądrej, wpatrzonej weń, czułej.

Pani Malczewska nie rozumiała jego twórczości, nie bywała, nie prowadziła salonu. Nie była mu wsparciem. Przeciwnie – ona i jej

matka były dla malarza dwugłowym cerberem pilnującym jego wydolności finansowej.

Malczewski nie mógł jej dać statusu materialnego, do jakiego przywykła jako panna, przeciwnie, w jego rodzinie pieniądze niemal zawsze były problemem. Nie był wzorowym mężem – skoncentrowany na świecie sztuki i myśli, tak naprawdę prócz miłych listów bez pokrycia nie miał wiele do zaoferowania. Ani żonie, ani dzieciom.

Maria Balowa, w listach podpisująca się jako Kinia, była córką barona Seweryna Brunickiego i Jadwigi z Zagórskich, zamożnych kresowych mieszczan (Brunicki wywodził się z rodziny neofickiej). Niecałe trzy lata przed poznaniem Malczewskiego wyszła za mąż za starszego od siebie o dziesięć lat ziemianina Stanisława Bala z Hoczwi, właściciela m.in. pałacu w Tuligłowach.

O Marii Balowej, damie znakomicie znanej w Krakowie i we Lwowie, zachowało się zadziwiająco mało wspomnień. Jej romans z wielkim artystą był niemałym towarzyskim ambarasem i najbezpieczniej było go przemilczeć.

Dzieje miłości pani Balowej i Malczewskiego odtwarzać można przede wszystkim z zachowanej setki (spośród niewątpliwie o wiele większej ilości napisanych i wysłanych) listów Kini do Malczewskiego. Na ślad jego listów badacze nie natrafili – z oczywistych powodów niszczyła je po przeczytaniu. Co ocalało, najpewniej spaliła po rozstaniu. Zwrot lub zniszczenie korespondencji było w takiej sytuacji formalnym wymogiem honorowym. Malczewski niektórych listów od niej nie zwrócił, nie spalił. Niewygasła miłość okazała się silniejsza od honorowego obowiązku.

Ich romans trwał co najmniej dwanaście lat, może trochę dłużej.

Spotykali się najczęściej na zaproszenie pani Balowej w Tuligłowach (być może odbyli także wspólną podróż do Włoch). Tam Malczewski wypoczywał, romansował, malował. Dla zakochanej pani Balowej był wielkim autorytetem, fascynującym malarzem i poetyckim rozmówcą, przewodnikiem po świecie ezoterycznych lektur.

Jemu Kinia Balowa ofiarowała wszystko to, czego wcześniej najczęściej nadaremnie oczekiwał od kobiet: urodę, namiętność, oddanie, inteligencję, intelektualne partnerstwo, bezinteresowną opiekuńczość. Piękny ślad jej czułej miłości pozostał w listach, w których nazywa go swoim panem najdroższym, panem złotym i jedynym, swoim najdroższym Jackiem, swoim Jacusieńkiem.

Malczewski malował ją wielokrotnie – przez lata była jego modelką w trakcie pracy nad najważniejszymi obrazami. W 1909 roku namalował „U źródła" (czasem obraz nazywano „Źródło" lub „U źródła prawdy").

Kasztanowe, ze złotymi refleksami włosy, nawet jak na dzisiejsze czasy zadziwiająco nowocześnie przycięte i uczesane, odsłaniają smukłą szyję i uszy.

Złote twe włosy – włosy złote!

Falistą linią wieńczą ci głowę

Skrętów wężowych mając prostotę

W tonach ku szyi drgają już płowe

– napisał Malczewski w szkicu do jednego ze swych wierszy.

W lewym uchu skrzy się secesyjny kolczyk – złoty, z turkusem. Piękna, naga kobieta nie jest żadną z mitycznych heroin zaludniających tak wiele innych obrazów Malczewskiego. Nie jest Muzą, Ellenai, Eloe, Beatrycze, Eurydyką, Meduzą. Jest damą, lwicą salonów, która w przedziwnym, cranachowskim w układzie i nastroju krajobrazie odrzuciła suknie, pozostawiając jedynie turkusowy kolczyk w uchu.

Ciemna oprawa oczu i cień makijażu na dolnej powiece w ostrym słońcu bledną, tracą swą wyrazistość. Ale nie oczy. Oczy pani Balowej to wielki majstersztyk Malczewskiego. Choć niemal całkiem przysłonięte powiekami, mają w sobie magnetyczną moc. Nie biel jędrnego, kształtnego ciała, nie piękne, drobne piersi, nie portal ud i prawej dłoni, bardziej eksponujący, niż skrywający seks, przyciągają wzrok obserwatora, lecz te prawie niewidoczne oczy.

Malczewski, jak i na innych malarskich przedstawieniach pani Balowej, wyszczuplił, wydłużył jej twarz.

W mocnym słońcu biel skóry podchodzi niebieskimi tonami, staje się nieomal przezroczysta. Cudowna karnacja skóry zdaje się refleksem uporczywego, obsesyjnego marzenia malarza o przeniknięciu tajemnicy, tajemniczej mocy tej kobiety.

Bo Maria Balowa była nie tylko wierną admiratorką, kochanką, modelką, opiekunką, słuchaczką, pocieszycielką. W oczach Malczewskiego bywała też uosobieniem kobiecości nieodgadnionej,

tajemniczej, groźnej, kobiecości wiodącej mężczyznę na pokuszenie, zdolnej manipulować i w końcu nad mężczyzną zapanować.

Taką namalował Kinię rok wcześniej, w 1908 roku, jako Salome trzymającą w misie zakrwawioną głowę Jana Chrzciciela. Taką też namalował panią Balową – w tym samym 1909 roku, w którym stworzył „U źródła" – na obrazie „Zasłuchana"; na tym portrecie piękna, zamyślona twarz kochanki jest zamknięta, niedostępna nie tylko z powodu tytułowego zasłuchania w muzykę fletu faunika.

Ale na obrazie „U źródła"…

…pani Balowa należy do porządku płci przyjaznego mężczyźnie: piękna, jasna, ciepła. Jej pełne uda, leciutkie przymarszczenie skóry na ich wewnętrznej stronie, bajecznie oddane przez Malczewskiego pełnym, swobodnym gestem, refleks światła na ugiętym kolanie, są częścią wiekuistego ideału kobiecości i… intymnego szczęścia artysty.

I jeszcze piękna, smukła, niemal w impresjonistycznej manierze namalowana stopa.

A stopa Twoja ta długa ta cienka

Z członkami palców wysmukłych korony

Koniec każdego jak drobna wisienka

Co w sadach do słońca płoną.

Za głową Kini przedziera się przez skalny rumosz dziwna, brunatna postać w ni to kurtce, ni to szynelu, prowadząca pegaza.

Kinia Balowa na obrazie trzyma w dłoniach prosty dzbanek, z którego wycieka woda i spływa do skalnego zagłębienia u jej stóp. Z zagłębienia tego pije młody, piękny faun. Za nim, w sielskim pejzażu, pasą się sarny.

Woda z dzbana to najpewniej odwieczny symbol zasady żeńskiej, to woda życiodajna, zapładniająca.

Ten pejzaż tylko na pozór jednak jest sielankowy.

Skalny rumosz i urwisko wprowadzają do kompozycji delikatny niepokój, otaczają postać kobiety, czynią ją niemal niedostępną. Postać wiodąca pegaza, skrzydlatego konia zrodzonego z krwi Meduzy, gdy odcięto jej głowę, jest mroczna, niepokojąca.

Faun, pijąc ofiarowaną przez kobietę wodę życia, jednocześnie przegląda się w jej doskonale spokojnym lustrze. Spojrzenie na powierzchnię wody było symbolem ukazania popełnionych lub przyszłych przestępstw.

Kim jest faun?

…i o jakie przestępstwa może Malczewskiemu chodzić? Dlaczego za prawym ramieniem pięknej pani pośród skał leży wyschnięty, wyrwany z ziemi, z rosochatymi korzeniami na wierzchu, pień drzewa? Czyż trzeba czytelniejszego symbolu brutalnego zniszczenia życia, miłości, piękna?

Jeśli szczęście malarza rzeczywiście było podszyte tragicznym lękiem, przeczucie nie omyliło go. Cztery lata po namalowaniu „U źródła”,

późną jesienią 1913 roku, Maria Balowa zerwała z Jackiem Malczewskim.

Nie zachowały się żadne klarowne przekazy wyjaśniające powód rozstania. Sam Malczewski o bólu utraty wielkiej miłości opowiedział całkiem sporo w swoich pisanych w szkicownikach wierszach – ale nic o powodach zerwania.

Jeśli „U źródła" rzeczywiście dyskretnie przepowiada katastrofę miłości, co mogłoby być jej powodem?

Cieniem na życiu, na pracy i także na wielkim romansie Malczewskiego kładła się jego choroba. Malarz za młodu zaraził się syfilisem. Zapewne przydarzyło mu się to na początku roku 1880, gdy dobiegał trzydziestki.

Do roku 1909, kiedy to japoński uczony Sahachiro Hata odkrył rzeczywiste, silne działanie lecznicze arsfenaminy, chorych nie było czym skutecznie wyleczyć. Znaczące, że lek odkryty przez Hatę nazwano salwarsanem, od Salvatora – po łacinie: Zbawiciela.

Byłże więc chory Malczewski skazany w Krakowie końca XIX wieku na nieuchronną, choć powolną agonię?

Bynajmniej.

Zdaniem dr. Rafała Białynickiego-Biruli, adiunkta Kliniki Dermatologii Akademii Medycznej we Wrocławiu, zajmującego się m.in. historią leczenia wstydliwych chorób, wynika, że mniej więcej jedna trzecia dawnych przypadków kiły kończyła się samowyleczeniem. Na takiej zasadzie, jak organizm czasem całkowicie sam zwalczy zapalenie dróg oddechowych. W jednej

trzeciej wypadków choroba przebiegała łagodnie i tylko co trzeci przechodził ją bardzo ciężko.

Malczewski był schorowany. Koło pięćdziesiątki dręczyły go bóle i niedowłady w nodze, miał tak duże trudności z chodzeniem, staniem, siedzeniem nawet. Uniemożliwiało mu to wyjazdy na plenery. Ból i reżim leczenia choroby czasami w ogóle uniemożliwiały mu malowanie. Jego przyjaciel Wojciech Kossak pisał w roku 1905, że Malczewski wygląda jak wyjęty z trumny. Jest osłabiony i śpiący, przez cały dzień.

Ale są też inne niż korespondencja i wspomnienia przyjaciół i znajomych poszlaki, że malarz do późnych lat zmagał się z kiłą. Przyjaźnił się, także w latach romansu z panią Balową, z dwoma lekarzami, profesorami UJ, świetnymi, wręcz światowej klasy ekspertami w badaniach nad kiłą: prof. Franciszkiem Krzyształowiczem i prof. Franciszkiem Walterem. Obaj byli wybitnymi kolekcjonerami: Krzyształowicz – malarstwa polskiego, Walter – grafiki francuskiej i niemieckiej, XVIII-wiecznych drzeworytów japońskich, autolitografii i malarstwa polskich artystów.

Malczewski często u nich bywał, obdarowywał ich swoimi pracami. Trudno z góry wykluczyć, że te przyjaźnie poczęły się z kontaktów czysto medycznych, zaś sprezentowane obrazy były formą eleganckiego (i upragnionego przez obu lekarzy) podziękowania, może i – w gorszych dla finansów Malczewskiego okresach – honorarium.

Czy wszystko to starczy za dowód, że artysta nieustannie, do śmierci, w czytelny dla najbliższego otoczenia sposób zmagał się z chorobą?

Niekoniecznie. Nieleczona lub kiepsko leczona choroba (a przecież profesorowie Krzyształowicz i Walter byli specjalistami najlepszymi z możliwych) nader często miała tzw. rzuty, okresy aktywności, przerywane długimi okresami uśpienia, kiedy to chory mógł prowadzić życie romansowe bez zagrażania zdrowiu partnera, a także płodzić zdrowe dzieci. Malczewski doczekał się dwojga zdrowych potomków.

Czy pani Balowa wiedziała…

…że jej ukochany padł ofiarą „tej choroby"?

Martwiła się jego zdrowiem. Dlatego zarządziła w Tuligłowach zbudowanie drewnianej pracowni w ogrodzie, w połowie krytej dachówką, w połowie strzechą, w której asekurowany od niepogody Malczewski miał pracować nad pejzażami. Pisała do ukochanego: „(...) Teraz myślę tylko o tem by pan mój jak najprędzej tu przyjechał, wprawdzie buda jeszcze nie zrobiona, ale może lepiej by było, żeby pan tu naprawdę jakiś czas tylko odpoczywał, czy to nie lepsza kuracya niż jakieś doktorskie? Miałby pan spokój zupełny i wszystko co mu tylko dać będę w stanie, potem buda stanie i będzie pan sobie trochę malował na powietrzu i może siły wrócą i zdrowie zupełne".

Czy jednak ta troska zakochanej nie wynikała z naiwnej nieznajomości prawdziwej przyczyny niedomagań malarza?

Dr Białynicki-Birula zauważa, że pod koniec XIX wieku obsesyjny lęk przed kiłą powodował, iż wszelkie, nawet błahe, skórne objawy chorobowe utożsamiano z kiłą. Ale stygmatów takich artysta – leczony przez krakowskie światowe sławy – najpewniej akurat nie miał. Czyżby zatem do muzy malarza dopiero po latach romansu

dotarła okrutna prawda o jego chorobie? Czy prawda ta mogła być powodem gwałtownego zerwania?

Winę za rozpad pięknego romansu wziął całkowicie na siebie.

Malczewski w wierszach pisanych już po porzuceniu go przez panią Balową o powodzie rozstania napomykał jako o „plewie". Wnikliwa badaczka życia i twórczości malarza Dorota Kudelska konstatuje ten fakt, ale nie przydaje mu szczególnego znaczenia. A jednak... Plewa, zwłaszcza żytnia, a już najbardziej jęczmienna, to przecież ostry, raniący, nawet kaleczący dłonie i usta – delikatne dłonie i usta – odpad przy młóceniu i czyszczeniu dojrzałych kłosów zbóż. Odpad, który – gdy go nie odsiać – zanieczyszcza szlachetne, życiodajne ziarno.

W wierszu Malczewskiego ten sens wybrzmiewa nawet donośniej, dramatycznie:

Tak zaprawdę, wkradła się ta plewa

To ziarenko w harmonji kręgi

Zlituj się, niechaj nie dojrzewa

Bo potarga mię życie na wstęgi.

Plewa, więcej, zatrute ziarno, po okresie ciszy, spokoju dojrzewa i kazi harmonię związku obojga.

A może to trop fałszywy?

„Plewa" ma tu znaczenie – ale może znaczenie całkiem inne? Popularne w tamtych czasach powiedzenie „wziąć kogoś na plewy" znaczyło tyle, co omamić naiwnego byle czym. Ale jakież to fundamentalne rozczarowanie mógł sprawić Malczewski kochance? Przecież nie swą sztuką. I chyba nie swą niewątpliwą erudycją. Więc – charakterem? Moralnością?

Pani Balowa zerwała ich romans zdecydowanie, nie dając malarzowi nawet cienia szansy na powrót. A przy tym – jak świadczą okruchy z późniejszych wierszy Malczewskiego – akt zerwania kosztował ją wiele; cierpiała psychicznie, wręcz fizycznie. Tak zachowuje się nie kobieta znudzona, zmęczona, wypalona wieloletnim związkiem, ale kobieta kochająca i głęboko zraniona, może nawet upokorzona. Kobieta, która poświęca miłość, by ocalić siebie.

Co ten Malczewski zmajstrował?

Miał na boku jeszcze jeden romans (ale to chyba nie powód do tak dramatycznego zerwania, w końcu Kinia nie ślubowała mu erotycznej wyłączności i nie dotrzymywała jej, nie mogła zatem jej wzajemnie oczekiwać).

Dopuścił się jakichś upokarzających ją finansowych szalbierstw? (Ale to przecież niemożliwe, słynął z finansowej zasadniczości).

Za plecami kochanki opowiadał o niej rzeczy, które nie powinny być wypowiedziane? (Ale dlaczego miałby to robić? Po tylu latach pięknej miłości? Wtedy, gdy jej tak potrzebował?).

Wojciech Kossak poznał panią Balową w roku 1918, zatem w pięć lat po jej rozstaniu z Malczewskim. Rozmowę z nią opisał w liście

do żony: „(...) Jechało mi się nadzwyczaj miło, bo z panią Balową, która jest rzeczywiście niezwykle miła i interesująca, a naturalna. Gdyśmy wjechali na temat Jacka, pokazało się, że oboje nas lata całe trzymał w tym przekonaniu, że jest une ame d'elite, et pourtant il n'en es rien, au contraire" [Niby wzniosła dusza, a tymczasem nic takiego, wręcz przeciwnie] – o co mogło Kossakowi chodzić? Bo przecież raczej nie o kłopot z „tą chorobą"; z takimi problemami krakowscy artyści tamtego czasu byli oswojeni.

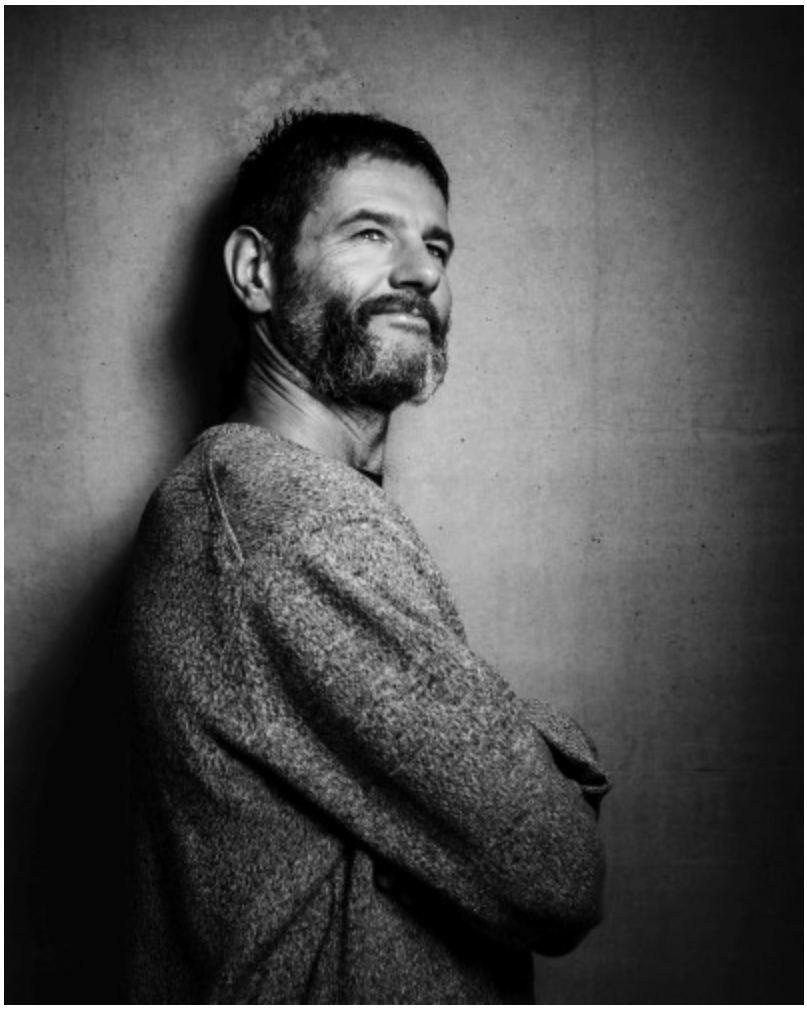
Koniec jednego z najpiękniejszych romansów w naszym malarstwie jest bardzo tajemniczy. Tak jak zwodniczo prosty, a w istocie przesycony tajemnicą jest najpiękniejszy – jestem o tym przekonany – z wizerunków kochanki genialnego malarza, więcej, jeden z najpiękniejszych aktów w naszym malarstwie, w którym erotyczna fascynacja sublimuje się w zachwyt ponadczasowym, metafizycznym pięknem ciała kobiety.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI

Nie chcę być przewidywalny

Boję się poprawności politycznej, bycia zawsze po właściwej stronie. Rozmowa z Wilhelmem Sasnalem, najgłośniejszym dziś polskim malarzem.

DOROTA JARECKA



FOT. MATEUSZ SKWARCZEK/AGENCJA GAZETA

Wilhelm Tomasz Sasnal, ur. w 1972 r. w Tarnowie, malarz i autor filmów.

DOROTA JARECKA: Masz pierwsze miejsce w rankingach międzynarodowego pisma o sztuce „Flash Art" i jedną z najważniejszych europejskich nagród artystycznych im. van Gogha. Co ma dla ciebie większe znaczenie?

WILHELM SASNAL: Nagroda van Gogha, bo wiąże się z wystawą w Muzeum Stedelijk w Amsterdamie. Pokazuję trzy filmy „The River", „Kamera" i „Kodachrom". Te dwa ostatnie to filmy czysto konceptualne, które mówią o kamerze i filmowaniu, a „The River" to film muzyczny. Na wystawie nie pokazałem obrazów. Był to

ruch ryzykowny, bo moje obrazy są bardziej rozpoznawalne niż filmy, ale to zadziałało.

To była strategia, żeby wygrać?

– Nie, filmy robiłem od zawsze. Na pierwszym lub drugim roku studiów od ojca kolegi kupiłem kamerę – ósemkę. Sfilmowałem Tarnów. To był pierwszy mój film, drugi nakręciłem w Nowej Hucie w kombinacie Sendzimira, wszedłem tam z kamerą ukrytą w kieszeni. Filmy są dla mnie równie istotne jak malarstwo. Kiedy robię film, myślę o teledysku. Podoba mi się, że film rozwija się w czasie jak muzyka. Przy malarstwie nie mogę się pozbyć do końca myśli, że ktoś to później będzie porównywał z tym, co namalowałem wcześniej. Przy filmie czuję się mniej skrępowany. Poza tym drażni mnie to, że malarstwo jest przedmiotem rynku. Ironizując, można powiedzieć, że obraz działa dzisiaj na zasadzie czeku. Może być wstawiony na aukcje dopiero wtedy, kiedy jest podpisany, inaczej nie ma wartości rynkowej. Ale też nie warto go ukraść. Bez sygnatury i tak nikt nie będzie chciał go kupić.

Galerie czekają na twoje obrazy. Kolekcjonerzy też, i to renomowani: Goetz w Monachium, Rubell w USA, Boros w Niemczech. Czy to cię nie ogranicza? Jesteś wolny w tym, co malujesz?

– Wiem, że to głupio zabrzmi, ale jeszcze nigdy tak wolny się nie czułem. Nie jestem typem artysty, którego wizerunek pokutuje w literaturze albo w kinie: pijanego, w kapeluszu. Stąpam twardo po ziemi. Jestem na tyle świadom tego, co robię, że raczej nikt nie może mnie do niczego zmusić.

W 2001 r. namalowałeś pięć obrazów z cyklu „Maus". Oparte są na komiksie Arta Spiegelmana, który opowiada historię jego

rodziców, którzy przeżyli Holocaust. To czarno-białe sceny, z których – prócz jednego wyjątku – usunąłeś figury: został pusty pejzaż, drzwi komory gazowej, prycze. Dlaczego to namalowałeś?

– W tym samym mniej więcej czasie ukazał się „Maus", po raz pierwszy w polskiej telewizji publicznej został pokazany film „Shoah" Lanzmanna i wybuchła sprawa Jedwabnego. Pamiętam, że kiedyś niemiecki artysta Gregor Schneider chodził w miejsce, gdzie zostało popełnione morderstwo. Wracał tam, zastanawiał się, czy to miejsce może nosić ciężar tego wydarzenia. Zadałem sobie pytanie: czy obraz, który namalowałem, też można obciążyć takim znaczeniem.

Spiegelman podwójnie przekroczył tabu: raz, że powiedział o Holocauście, dwa, że w formie komiksu, w którym narody zostały skarykaturowane w postaci zwierząt: Żydzi jako myszy, Niemcy jako koty, Polacy jako świnie.

– Jest jeszcze trzecia rzecz – że można w taki bezwzględny sposób powiedzieć o rodzinie, o ojcu, który z tego wszystkiego nie wyszedł obronną ręką i do końca życia suszył torebki po herbacie. Spiegelman pokazał ojca jako potwora, trochę jak Marcin Koszałka rodziców w filmie „Takiego pięknego syna urodziłam". Widziałem film Artura Żmijewskiego o człowieku, który za namową artysty daje sobie jeszcze raz na ręku wytatuować numer obozowy. Dla mnie osoba, która przeżyła obóz, jest kimś nietykalnym.

Prawie każdy twój obraz opiera się na obrazie, który już został wyprodukowany: tak jak cykl „Maus", jak pięć kompozycji według kadrów filmu „Shoah", jak obrazy według portretów Dürera, okładek płyt, twoich własnych fotografii. Nie możesz zacząć od zera, z wyobraźni?

– Czuję ogromne wsparcie, kiedy mam fotografię albo rysunek, nawet tak prosty i zwyczajny jak w komiksie „Tytus, Romek i A'Tomek", według którego teraz maluję. Właśnie to mnie ciekawi, że jest nijaki, że został narysowany w pięć minut. Nie jestem w stanie zbudować takiej narracji jak np. Neo Rauch, niemiecki malarz neorealista, który potrafi wymyślić świat fantasmagoryczny od początku do końca. Mój umysł nie jest w stanie wyprodukować fikcji. Zawsze staram się bazować na czymś, co już istnieje. Nigdy np. nie namalowałem abstrakcyjnego obrazu. Potrafię robić przeróbki, samplować. Tak samo trudno byłoby mi zbudować narrację dla filmu fabularnego lub skonstruować charakter bohatera. Może jest tak, że ja maluję obrazy dokumentalne, nie fabularne? A może nie chcę dodawać nowych przedstawień do tych, które już istnieją. Po co je mnożyć?

Kiedyś chciałem stworzyć komiksowy wizerunek polskiego everymana. Taki polski typ: nieociosany, zabobonny, z płaską twarzą. Nie udało mi się.

Jest jakiś obraz bliski tej koncepcji?

– Zanim jeszcze wybuchła awantura o artykuł w „Tageszeitung", gdzie porównano Kaczyńskiego do ziemniaka, namalowałem obraz na ten temat. Wygląda tak: przekrój przez ziemię, w ziemi widać bulwy, nad ziemię wychodzą zielone liście. Zastanawiałem się, jak namalować Polskę, i pomyślałem, że Polska to kraj ziemniaka. Chodziło mi o tę mentalność, na której pasożytuje PiS, o ciągłe szukanie winnego, grzebanie w poszukiwaniu spisku, układu. Przyszły mi na myśl pola obsadzone ziemniakami.

Pamiętam twój obraz z końca lat 90. przedstawiający swastykę. Zrobił na mnie wrażenie, bo swastyka jest jakby niedokończona,

ma jedno ramię nie do końca namalowane, to dla mnie obraz o wykluwającym się faszyzmie. Są też obrazy, które można odczytywać jako protest przeciw wojnie, np. „Bomba atomowa", który przedstawia biały rozbłysk, czy „Piwnica Saddama" – przeciw wojnie w Iraku. Od kiedy jesteś artystą zaangażowanym politycznie?

– Trudno mi wskazać ten moment, to się krystalizowało powoli. Muzyka jest ważna. Zawsze interesował mnie jej nurt nihilistyczny, anarchistyczno-lewicowy. Na przełomie podstawówki i technikum byłem metalowcem, potem był punk – i tak dotarłem do nowej fali. To niesamowite, bo kiedy chodziłem do szkoły średniej, byłem podatny na najbardziej głupie idee, np. na antysemityzm. Łatwo zbałamucić młodego człowieka. To nie był spójny zespół poglądów politycznych, to była raczej magma. Nie pochodzę ze zbyt religijnej rodziny, ale chodziłem do kościoła jak wszyscy rodacy. Anka, moja żona, była pierwszą bliską mi osobą, która miała ateistyczne poglądy.

Pamiętam, byłem na studiach w Krakowie, kiedy Kwaśniewski został wybrany na prezydenta. Liga Republikańska organizowała marsze. W brunatnych koszulach z pochodniami szli pod pomnik Grunwaldzki tuż obok ASP. My z kolegami zostaliśmy dłużej w Akademii, wystawiliśmy sprzęt grający na okno, zaczęliśmy ich wyzywać. Oni wpadli do budynku, złapali akurat mnie, a potem wpadli policjanci i zamiast spisać faszystów, spisali mnie. Miałem być ukarany przez władze Akademii, po uczelni krążył list w mojej obronie, niektórzy studenci mówili mi, że nie będą tego podpisywać, bo nie chcą się z lewactwem wiązać.

W swojej sztuce reprezentujesz poglądy słuszne, ale stereotypowe. Walka z rasizmem, potępienie wojny, krytyka Kościoła, wszyscy

musimy pamiętać o Zagładzie. Czy namalowałeś kiedyś obraz niepoprawny politycznie?

– Kiedy robię jakiejś dziewczynie ukradkiem zdjęcie i potem to maluję, to chyba nie jest poprawne politycznie? Z tym że oddzielmy rysunki od malarstwa. To zasadnicza różnica. Przez długi czas byłem rozpoznawalny tylko dlatego, że moje rysunki były drukowane w „Przekroju". Uważałem, że to jest świetne, że mogę dać wyraz swoim poglądom, uświadomiłem sobie swoją siłę. Od kilku miesięcy już nie rysuję dla „Przekroju". Po jakimś czasie te rysunki mnie samego przestały śmieszyć.

Boję się poprawności politycznej, bycia zawsze po właściwej stronie. Nie chcę być przewidywalny, boję się, że się sam sobą znudzę.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI

„Guernica" – lśnienie apokalipsy

Nic z tego nie rozumiem, ale jak patrzę na ten obraz, czuję się, jakby mnie ktoś pociął na kawałki – powiedziała pewna całkiem zwyczajna kobieta po obejrzeniu „Guerniki" Pabla Picassa.

WŁODZIMIERZ KALICKI

FOT. CRISTINA QUICLER/AFP/EAST NEWS

„Guernica" – obraz olejny Pabla Picassa z 1937 r., Muzeum Narodowego Centrum Sztuki Królowej Zofii w Madrycie.

Był koniec kwietnia 1937 r. i kierownictwo hiszpańskiej ekspozycji na Wystawie Światowej w Paryżu miało powód do niepokoju. Tylna ściana w głównej sali pawilonu wystawowego była pusta, a do otwarcia Expo '37 zostało kilka dni.

Prawo do zbudowania pawilonu otrzymał legalny, lewicowy rząd w Madrycie, walczący od lipca 1936 r. ze zbuntowaną częścią hiszpańskiej armii pod wodzą gen. Francisca Franco.

Rząd republikański długo wahał się, czy nie zrezygnować z udziału w Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Życiu Współczesnym. Koszty budowy i wyposażenia pawilonu były znaczne, a przegrywająca bratobójczą wojnę słabo wyposażona

armia republikańska jak kania dżdżu potrzebowała kupowanych za granicą broni i sprzętu.

W końcu zwyciężyły racje polityczne – jeśli rząd Frontu Ludowego ma przekonać Europę do swej sprawy, to powinien wziąć udział w paryskim Expo. Powinien tam zaprezentować nie wynalazki techniczne, jak to zrobią inne państwa, lecz dzieła sztuki demaskujące okrucieństwo wojny prowadzonej przez generalissimusa Franco i jego faszystowskich sojuszników.

Madryt zamówił politycznie zaangażowane malowidła u wybitnych lewicowych artystów. Wielkie murale mieli namalować Joan Miró oraz Pablo Picasso.

Przed czterema miesiącami Picasso podpisał kontrakt na solidną kwotę 200 tys. peset i jego mural powinien już od kilku tygodni pokrywać tylną ścianę głównego pawilonu. Od stycznia artysta przychodził na budowę pawilonu, przyglądał się postępom w budowie. I nic.

Ofensywa w Kraju Basków

Twórczy impas Picassa przerwany został 28 kwietnia 1937 r. przez doniesienia paryskiej prasy o zbombardowaniu miasta Guernica w Kraju Basków, na północy Hiszpanii.

Trwała tam ofensywa wojsk gen. Franco przeciwko republikańskim obrońcom Kraju Basków. Rebelianci mieli miażdżącą przewagę w powietrzu – wspierało ich lotnictwo hitlerowskiego korpusu posiłkowego Legion Condor dowodzonego przez gen. Hugo Sperrlego. W jego skład wchodziło ponad 5 tys. niemieckich żołnierzy i – prócz artylerii oraz czołgów – ponad 100 samolotów

wojskowych oznakowanych jako maszyny sił rebelianckich. Na pomoc gen. Franco Benito Mussolini wysłał liczniejsze od niemieckich oddziały włoskie.

Bombowce Legionu Condor wspierały armię gen. Franco i atakowały linie komunikacyjne armii rządu w Madrycie.

W lutym 1937 r. w ramach Legionu Condor powstała eksperymentalna eskadra bombowa o kryptonimie „VB/88", która została wyposażona w najnowsze bombowce z prototypowych serii produkcyjnych. Miała testować w warunkach bojowych nowe maszyny i nową taktykę Luftwaffe.

Pierwsze testy „VB/88" miała przeprowadzić w Kraju Basków. Po klęsce ofensywy wojsk nacjonalistycznych na Madryt wiosną 1937 r. gen. Franco zdecydował się na atak na Kraj Basków, a zwłaszcza na Bilbao, najważniejszy tam ośrodek przemysłowy. Przygotowanie i dowodzenie tą wielką ofensywą oddziałów hiszpańskich i włoskich powierzył wojskowym z Legionu Condor. Ci skoncentrowali wszystkie siły Legionu na froncie baskijskim.

Na przełomie marca i kwietnia 1937 roku niemieckie heinkle He-111 i dorniery Do-17 z wymalowanymi na skrzydłach i burtach znakami lotnictwa gen. Franco przystąpiły do bombardowania wojsk republikańskich. Aż do 23 kwietnia z powodu złej pogody naloty były rzadkie i niezbyt intensywne. Przerwy w lotach sztabowcy Legionu Condor wykorzystali na planowanie kolejnych operacji. Ich wzrok padł na miasteczko Guernica.

Dla Basków było to miasto wyjątkowe, sanktuarium ich narodowej tożsamości. W Guernice znajdował się święty dąb, pod którym już

w średniowieczu odbywały się Rady Baskijskie. To w Guernice królowie Hiszpanii zaprzysięgali autonomię krainy Basków.

Pod koniec kwietnia 1937 r. siedmiotysięczna Guernica znajdowała się zaledwie 13 km za linią frontu. Wbrew późniejszym twierdzeniom madryckiego rządu oraz pacyfistycznej i komunistycznej propagandzie Guernica miała znaczenie militarne – znajdowały się tam produkujące broń zakłady Unceta & Co i Beistegui Hermanos oraz fabryka amunicji Talleres Guernica. Miasteczko leżało na kluczowym w tym rejonie szlaku komunikacyjnym łączącym Bilbao ze wschodnim odcinkiem frontu baskijskiego. Przez Guernicę i przez stary kamienny most Renteria na rzece Oca republikanie zaopatrywali ten odcinek frontu. Tędy przerzucali odwody.

Gdyby ofensywa się powiodła, jedyna droga odwrotu republikanów na zachód wiodłaby przez Guernicę. Tak się też złożyło, że pod koniec kwietnia na skraju miasta biwakowały dwa bataliony piechoty republikańskich Basków.

Oficerowie Legionu Condor zaplanowali naloty na most i dworzec kolejowy w samym mieście. O akcji powiadomili sztab nacjonalistycznego gen. Moli, który nie zgłosił zastrzeżeń, choć ataki miały nastąpić w poniedziałek, czyli dzień targowy, kiedy w Guernice znajdowało się zwykle ponad 10 tys. ludzi.

Nalot

Pierwsze heinkle i dorniery z eskadry eksperymentalnej pojawiły się nad Guernicą 26 kwietnia 1937 r. krótko po godz. 16. Zrzuciły bomby burzące o wadze 250 kg i zapalające, 50-kilogramowe. Choć nalot odbywał się w sprzyjających warunkach atmosferycznych,

choć w Guernice nie było artylerii przeciwlotniczej, choć wreszcie samoloty nadlatywały pojedynczo, większość bomb zamiast w dworzec trafiła w okalające go zabudowania. Wybuchły pożary, zginęły i odniosły rany dziesiątki cywilów.

Gdy o 16.25 nad miastem pojawiły się trzy włoskie bombowce Savoia S-79, Guernica była już spowita dymami. Włosi zrzucili na most niemal 40 bomb, ale żadna z nich nie trafiła – wszystkie eksplodowały pośród zabudowy miejskiej.

Kiedy samoloty odleciały, zszokowani mieszkańcy uznali, że to koniec nalotów, i rzucili się do gaszenia pożarów. Wtedy nad Guernicę nadleciała druga fala i kilkanaście junkersów zrzuciło bomby na płonące miasto. Osaczeni przez płomienie, gaszący pożary mieszkańcy ginęli od eksplozji i pod gorejącymi gruzami. Guernica zamieniła się w piekło na ziemi. Drugi nalot zakończył się krótko przed godziną 18. Hitlerowskie samoloty w locie koszącym ostrzeliwały z broni maszynowej uciekających cywilów.

Niemieccy lotnicy nie kryli po powrocie, że dymy uniemożliwiają skuteczne celowanie i możliwe do przeprowadzenia jest w istocie tylko bombardowanie dywanowe siejące śmierć wśród cywilów. Mimo to dowództwo grupy lotniczej Legionu Condor nakazało kolejny zmasowany nalot. Świetnie wiedziało, że dojdzie do rzezi cywilów.

Pokłosie

Trzecia fala niemieckich samolotów zrzuciła bomby około 19.30, zamieniając Guernicę w płonące stosy gruzów. Wedle wstępnych szacunków republikanów – niewykluczone, że zawyżonych dla

celów propagandowych – zginęło ponad 1600 cywilów, w dużej części kobiet i dzieci.

Rebelianci zdobyli miasto trzy dni po nalocie i pośpiesznie ogłosili, że w archiwum miejskim znaleźli akty zgonu jedynie 300 osób zabitych podczas nalotu. Z pewnością była to manipulacja. Nie ulega wątpliwości, że zginęło dużo więcej niż 300, a może i ponad 1000 cywilów.

Naloty na Guernicę były zarazem wielką zbrodnią i wielkim blamażem wojskowym Legionu Condor. Ani most Renteria, ani dworzec nie zostały trafione i wyłączone z użytkowania; nie zginął ani jeden żołnierz z dwóch baskijskich batalionów piechoty.

Taka nieudolność w atakowaniu celów wojskowych spowodowała po wrześniu 1939 r. podejrzenia, że atak na Guernicę był zaplanowaną na zimno próbą generalną przed zbrodniczymi nalotami na miasta Polski, Holandii, Wielkiej Brytanii, ZSRR. Ale po wojnie historycy nie znaleźli dokumentów świadczących o tym, że Guernica została wyznaczona na próbną ofiarę planowanego terroru powietrznego.

Światowe oburzenie

Republikanie zdołali do maksimum wykorzystać propagandowo tragedię miasta. Już nazajutrz rano po nalotach przywieźli zachodnich dziennikarzy. Ci skorzystali z tego, że niedaleko był port w Bilbao, skąd można było szybko przesłać materiały prasowe do Francji, i jeszcze tego samego dnia przekazali pierwsze korespondencje i fotografie obróconego w perzynę miasta. Trzeciego dnia po nalocie Legionu Condor o masakrze Guerniki pisała

europejska prasa (relacje w polskich gazetach ukazały się dzień później, 29 kwietnia).

Korespondenci Reutersa, „Daily Express" i „Daily Herald" donosili, że uciekającą ludność cywilną lotnicy masakrowali ogniem karabinów maszynowych, a liczbę ofiar oszacowali na 800. Co ważniejsze, brytyjscy dziennikarze ogłosili, że choć samoloty miały na skrzydłach znaki lotnictwa gen. Franco, to odnalezione bomby, które nie eksplodowały, były produkcji niemieckiej. Kropkę nad i postawił premier regionalnego rządu baskijskiego Aguirre, który oświadczył, że Guernicę zmasakrowali Niemcy.

Jeszcze tego samego dnia na posiedzeniu brytyjskiej Izby Gmin minister spraw zagranicznych Anthony Eden wyraził ubolewanie z powodu losu ludności Guerniki, a brytyjska Partia Pracy wezwała Ligę Narodów do zbadania sprawy zbombardowania miasta.

Nagłośniony przez prasę nalot wywołał światowy skandal i przestraszeni przywódcy rebelii jeszcze 28 kwietnia oświadczyli, że Guerniki nie podpaliły samoloty gen. Franco. Oświadczenie to przez cały dzień nadawało Radio Nacional, rozgłośnia puczystów.

Także Berlin zląkł się oburzenia świata. „Berliner Tageblatt", zasłużony dziennik liberalny, który wprawdzie w roku 1937 faktycznie był już kontrolowany przez ministra propagandy Josefa Goebbelsa, ale uchodził jeszcze za dowód na wolność prasy w III Rzeszy, z inspiracji ministerstwa propagandy gwałtownie protestował przeciw uchwale brytyjskiej Partii Pracy.

Picasso szkicuje...

W sobotę, 1 maja, paryska popołudniówka „Ce soir” opublikowała na pierwszej stronie fotografię dopalających się ruin Guerniki. Tego samego dnia Pablo Picasso naszkicował na niewielkich kartkach błękitnego papieru pięć ponumerowanych przez siebie rysunków.

Mglista plątanina linii na pierwszym z nich przepowiada kompozycję obrazu: jest tu okno, wyciągnięta ręka z lampą, są zarysy sylwetek byka i konia. Na drugim rysunku konającemu koniowi oraz Pegazowi towarzyszy monumentalna sylwetka byka. Na trzecim prócz wyrazistszej wersji kobiety wychylającej się z okna z lampą w ręku pojawiają się aż cztery sylwetki konwulsyjnie wygiętych w agonii koni. Czwarty rysunek zaskakuje – to spokojnie stojący koń. Rysunek ostatni to studium powalonego, konającego konia.

Picasso wykonał tego dnia jeszcze jeden szkic, dużo większego formatu (54 x 65 cm) próbę kompozycyjnego ułożenia całości. Znów pojawiła się figura potężnego byka, konającego konia, któremu teraz z rozprutego brzucha ulatywał Pegaz, kobiety z lampą w ręku wychylającej się z okna oraz – to motyw nowy – martwego greckiego hoplity trzymającego w ręku włócznię. Podłożem dla tego szkicu ołówkiem i farbą olejną była zagipsowana deska – widomy znak, że malarz ciągle jeszcze zamierzał zrealizować zamówiony mural.

Rychło okazało się, że to niemożliwe. Wystawa światowa została otwarta już tydzień temu, a na opóźnionej budowie hiszpańskiego pawilonu ciągle krzątali się robotnicy, uniemożliwiając twórcze skupienie. Picasso zdecydował, że zamiast muralu namaluje ogromny obraz na płótnie, który w pawilonie będzie imitować malowidło ścienne. Zamówił płótno o rozmiarach 782 x 351 cm i

polecił dostarczyć je do swej pracowni wynajętej w zapuszczonym pałacu przy Quai des Grands Augustins. Pracownia okazała się zbyt niska i Picasso ustawił płótno ukośnie, lekko odchylone do tyłu.

Na kolejnych szkicach rozszerzył swą wizję tragedii Guerniki. Do pierwotnych elementów składających się na wizję brutalnej korridy dodał postać antycznego hoplity, a w końcu wprowadził figury współczesne – krzyczącą kobietę z dzieckiem na ręku, kobietę w płomieniach.

...maluje na płótnie i zwodzi kochanki

10 maja Picasso zaczyna malować „Guernicę" na płótnie. Batalii toczonej przez malarza na wielkim płótnie towarzyszy batalia rozgrywana przez niego dosłownie przed obrazem – w sferze prywatnej. Picasso jest wielbicielem kobiet, prawdziwym latynoskim macho otaczającym się i manipulującym kochankami.

Gdy zaczyna malować „Guernicę", jest w separacji z żoną Olgą. Kontynuuje ciągnący się od 10 lat romans z młodziutką paryżanką Marie-Therese Walter, którą zdobył, gdy była jeszcze nieletnia, a teraz jest z nim w ciąży. I od pół roku romansuje z Theodorą Markovic używającą nazwiska Dora Maar, córką Francuzki i jugosłowiańskiego architekta. Mawia, że Marie-Therese lubi, bo jest słodka i uległa, Dorę zaś za jej inteligencję.

Muzą Picassa jest w tym czasie już tylko Dora Maar. To ona wyszukała mu pracownię w pałacu przy rue des Grands-Augustins. To ona, dużo bardziej od malarza uświadomiona politycznie i zaangażowana po stronie lewicy, zwróciła uwagę Picassa na zbombardowanie Guerniki. To ona wreszcie fotografowała kolejne

etapy tworzenia „Guerniki", pozostawiając wyjątkową dokumentację procesu powstawania wielkiego dzieła sztuki.

Picasso tymczasem zwodził obie kobiety – każdą z nich zapewniał na stronie, że maluje „Guernicę" tylko dla niej. W połowie maja 1937 r. Marie-Therese wtargnęła do pracowni, w której Dora akurat fotografowała pracującego mistrza. Obie kobiety pokłóciły się o niego. Gdy w końcu Marie-Therese zażądała od Picassa, by zdecydował, która ma odejść, artysta, malując z niezmąconym spokojem fragment „Guerniki", stwierdził, że rywalki muszą sobie wywalczyć prawo do pozostania u jego boku. I obie kochanki, jedna w ciąży, druga z aparatem fotograficznym w ręku, pobiły się na pięści przed wielkim płótnem, na którym Picasso w tym czasie cyzelował swą wizję tragedii człowieczej.

Tajemnica „Guerniki"

Fotografie Dory Maar dowodzą, że w pozornym chaosie „Guerniki" nic nie jest przypadkowe. Z biegiem dni kluczowe figury pojawiają się na płótnie i znikają, zmienia się ich usytuowanie, ich kształt. Równolegle do pracy nad wielkim płótnem Picasso tworzy mnóstwo szkiców – niektóre już ex post, po namalowaniu ostatecznej wersji.

Po pięciu tygodniach wytężonej pracy Picasso 6 czerwca przewozi wynajętą ciężarówką obraz do pawilonu hiszpańskiego. W ciemnej części sali, oświetlony podwieszonymi pod sufitem reflektorami, robi wstrząsające wrażenie. Na ścianie naprzeciwko wisi ogromna fotografia zamordowanego przez nacjonalistów poety Garcii Lorki.

„Guernicę" od razu doceniają zwyczajni widzowie i ci, którzy Guernicę zniszczyli – hitlerowska prasa w korespondencjach z Expo

’37 z wściekłością atakuje obraz Picassa.

Republikańscy politycy, którzy obraz zamawiali, byli rozczarowani. Spodziewali się raczej dzieła politycznego, palcem pokazującego stronników gen. Franco i w ogóle faszyzm jako wrogów hiszpańskiej demokracji. A tu nic z dosłownej furii „Rozstrzelania powstańców madryckich 3 maja 1808” Goi.

Jak rozumieć ten obraz? Głowiący się nad tą kwestią funkcjonariusze republiki byli tylko awangardą długiego korowodu intelektualistów usiłujących rozszyfrować symbolikę i tajemnicę „Guerniki”.

Czy wyraźny kompozycyjny podział obrazu na dużą część centralną i dwa mniejsze skrzydła (w lewym jest kobieta z martwym dzieckiem na ręku i byk; w prawym – kobieta w płonącym domu) to świadome nawiązanie do średniowiecznego tryptyku? Czy dająca się domknąć dwiema ukośnymi, opadającymi ku dolnym narożnikom obrazu, zwarta centralna bryła postaci to przywołanie antycznego frontonu? Czy byk to figura oprawcy, czy przeciwnie, jak w korridzie, figura męki na oczach bynajmniej nie oburzonej widowni świata? Konający koń to ofiara, ale czy czasem nie symbolizuje on kobiety? A martwy wojownik ze złamanym mieczem w prawej dłoni, z obciętymi palcami lewej ręki – czy to daremny obrońca? Ale w Guernice obrońców z mieczem nie było, ofiary były niewinne, nieskalane przemocą. Czy kobieta z lampą wyglądająca z okna to aluzja do nowojorskiej Statuy Wolności? I dlaczego w Oku Opatrzności pali się żarówka?

Najcelniejszy opis „Guerniki” odnotował francuski krytyk, przytaczając słowa pewnej zwyczajnej kobiety, która po wizycie w

hiszpańskim pawilonie stwierdziła: „Nic z tego nie rozumiem, ale jak patrzę na obraz, czuję się, jakby mnie ktoś pociął na kawałki".

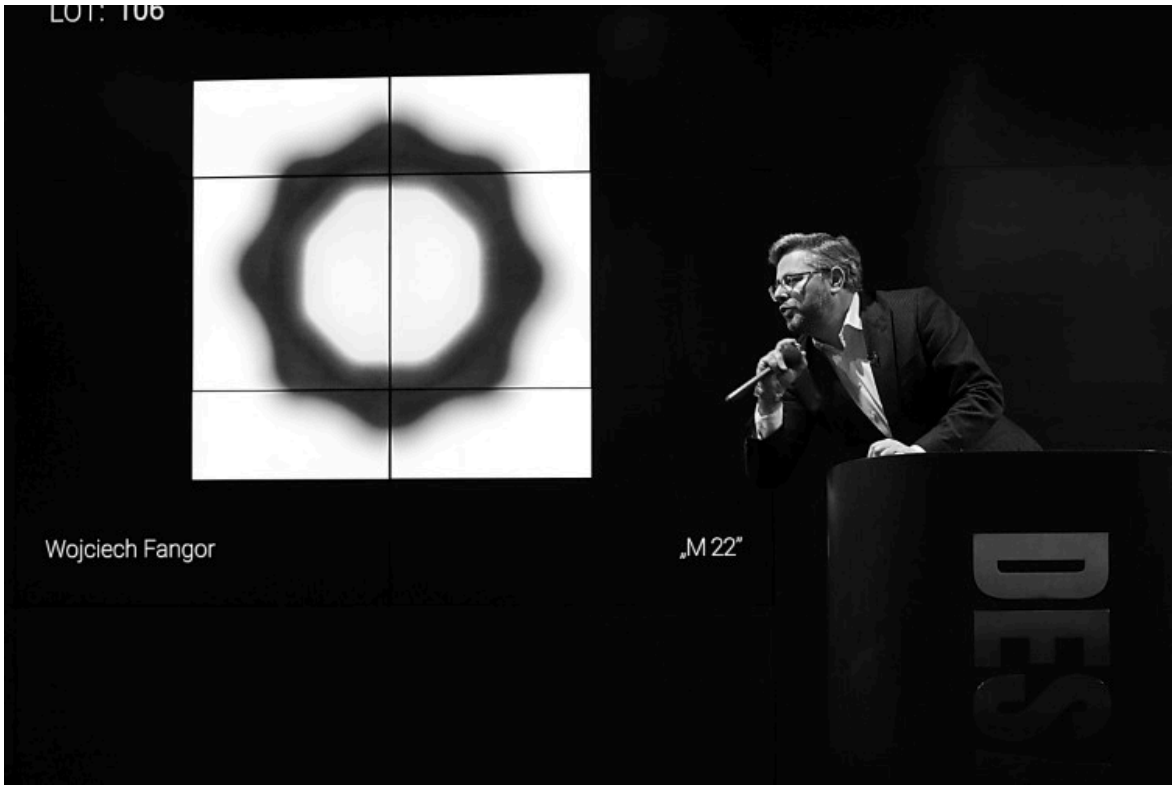
Pablo Picasso namalował genialny obraz końca historii – jej zwieńczeniem jest dekompozycja tradycji, kultury, cywilizacji. Dorobek ludzkości, wszystko, co ludziom bliskie i drogie, jest rozbite, porozrywane, osmalone, konające, martwe. W wizji płonącego baskijskiego miasta objawiło się lśnienie apokalipsy.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI

Rynek sztuki w pandemii

Rynek sztuki jest chyba jedynym, na którym możemy obserwować tzw. cuda ekonomiczne. Mamy taki paradoks, że popyt rośnie wraz ze wzrostem cen. Rozmowa z Juliuszem Windorbskim, prezesem domu aukcyjnego Desa Unicum.

KONRAD WOJCIECHOWSKI



FOT. SŁAWOMIR KAMIŃSKI/AGENCJA GAZETA

Licytacja obrazu Wojciecha Fangora „M22".

KONRAD WOJCIECHOWSKI: Spodziewał się pan hossy na rynku sztuki mimo kataklizmu gospodarczego, który wywołała pandemia?

JULIUSZ WINDORBSKI: Nie spodziewałem się. Ale sztuka jest złożonym zagadnieniem i składa się z wielu nieoczywistości. Pandemia jej, paradoksalnie, pomogła. Zacznijmy od tego, że polski rynek sztuki jest stosunkowo mały. Ubiegłoroczny obrót aukcyjny na poziomie 380 mln zł w prawie 40-milionowym kraju to nie jest dużo, ale 30-procentowy wzrost w porównaniu z 2019 r. robi wrażenie. Lata temu wiedzieliśmy, że edukacja, propagowanie kolekcjonerstwa i inwestowanie w sztukę przez coraz szersze grono odbiorców to niesłychanie ważne działania, które zaprocentują. I właśnie zaprocentowały. Przy ograniczonej podaży, od której rynek

sztuki jest uzależniony, i rosnącym popycie ceny nagle poszybowały. Inwestowanie w sztukę stało się modne.

Dlaczego?

– W świadomości wielu nowych klientów pojawiła się myśl, że to dobra inwestycja. Lokaty bankowe nie oferują satysfakcjonujących zwrotów, giełda jest sinusoidą, czyli jedną wielką niewiadomą obarczoną wysokim ryzykiem, a polska sztuka pozostaje cały czas mocno niedoszacowana. Zmianie uległy nastroje konsumenckie. Z powodu pandemii ludzie zostali w domach, w których do tej pory zwykle tylko nocowali po pracy, i jak się rozejrzeli dookoła, uznali, że warto może zmienić wystrój mieszkania. Może kupić jakiś obraz? Do tego bardzo ograniczyli podróże, a pieniądze przeznaczone na przyjemności zostały w kieszeni. Trochę upraszczając: ktoś nie pojechał na wakacje, a kupił sobie obraz Nowosielskiego.

Czyli wzrost rynku nie jest zasługą jedynie doświadczonych kolekcjonerów, lecz nowych konsumentów z migrującym kapitałem, którzy chcą bezpiecznie ulokować pieniądze i przeczekać trudne czasy?

– Nie ma wspólnego mianownika dla wszystkich. Są klienci, którzy podchodzą do tego czysto oportunistycznie, i są kolekcjonerzy, dla których – poza aspektem inwestycyjnym – ważne jest poszerzanie zbiorów. Dostrzegamy wzrost w segmentach sztuki łatwo przyswajalnej. Klienci sięgający po twórczość bardziej zrozumiałą w odbiorze – nierzadko za bardzo duże pieniądze, w granicach 100-150 tys. zł – będą z czasem zmierzać w stronę sztuki wysokiej, która dzięki tej sile nabywczej istotnie zyska na wartości w najbliższych latach. Część tych osób za jakiś czas sięgnie po Nowosielskiego czy Stażewskiego.

Kiedy zorientują się, że etap fascynacji łatwiejszą sztuką mają za sobą?

– Widzi pan obraz za moimi plecami – ten z kwadracikami? [mowa o „Reliefie nr 21" z 1975 roku Henryka Stażewskiego]. Komuś, kto nie jest obeznany ze sztuką, zwłaszcza współczesną, nie mieści się w głowie, dlaczego te parę kwadracików ma kosztować pół miliona złotych. „Moje dziecko by coś takiego zrobiło" – to najczęstsza opinia. Są tacy, którzy bez szemrania zapłacą taką kwotę. Ale inni przejdą długą drogę, zanim kupią ten obraz. Skoro wielu z nas nie dorasta w domach, w których są obecne dzieła sztuki, potrzebujemy czasu, aby się do nich przekonać. Sam jestem tego przykładem. Zacząłem się zajmować rynkiem sztuki, nie mając o nim bladego pojęcia i naturalnej wrażliwości. Z czasem zacząłem nabywać kompetencje. Do świadomego kolekcjonera wiedzie daleka droga.

To proszę wyjaśnić fenomen tych kwadratów.

– Musielibyśmy przeprowadzić osobny wywiad na temat historii sztuki, dlaczego Stażewski był wybitnym artystą, a jego prace są wystawiane we wszystkich największych muzeach. Odpowiem za Andą Rottenberg, w zasadzie ją zacytuję. Ktoś kiedyś zapytał, jak interpretuje sztukę. A ona odparła: „Ze sztuką to jest tak, że widzisz to, co wiesz". Żeby zrozumieć obraz Stażewskiego, to poza walorami czysto estetycznymi trzeba wiedzieć, jak się przez lata zmieniała sztuka i co Stażewski zrobił przez dekady dla zmiany percepcji malarstwa abstrakcyjnego w tej części Europy. Sprzedajemy nie tyle sztukę – to oczywiście też – ile historię, świadomość czy wrażliwość. To dużo więcej niż wystawienie dzieła na aukcję. Zachęcam do lektury naszych katalogów. Tam jest ogromna dawka wiedzy. Nie opisujemy tych wszystkich eksponatów dla historyków sztuki, tylko dla laików. Wyjaśniamy całą symbolikę wystawionego obrazu, z

czego ona wynika, jaki był proces twórczy, inspiracje, odniesienia. Tak przedstawiona sztuka może przemówić do człowieka.

I ta wiedza musi drogo kosztować?

– Obserwuję polski rynek od wielu lat. Kiedyś magiczną barierą był milion złotych za obraz. W tej chwili taka kwota nie robi na nikim wrażenia. Tyle płaci się prawie na każdej aukcji. Ostatnio sprzedałem obraz za 3,5 mln zł. Owszem, to wzbudza pewien podziw, ale nie sensację. Dziś środowiskowym wydarzeniem jest sprzedaż obrazu powyżej 5 mln zł, a bariera cenowa wzrosła do 10 mln zł. Ale co to jest z punktu widzenia światowego rynku? To „tylko" 3 mln dol. Pojedźmy do Londynu czy Nowego Jorku – tam jest takich transakcji na pęczki.

Co bardziej decyduje o wysokości transakcji: grubość portfela czy kulturowa świadomość?

– To jest w głowie, ale też w portfelu. Oczywiście, aby wejść do gry, trzeba dysponować środkami finansowymi, ale duże znaczenie ma psychika. Bariera miliona, która została w końcu przełamana, była raczej barierą mentalną. I tak będą przełamywane kolejne. Ten rynek cały czas się rozwija, wraz ze wzrostem świadomości społeczeństwa. Przybywa też ludzi zamożnych. Znajomi mi mówią, że na liście 100 najbogatszych Polaków według „Forbesa" nie kojarzą połowy osób, a kiedyś znało się wszystkich. A to są ludzie, którzy pojawili się w ostatnich latach. Mają duże biznesy, spore pieniądze i czasami dylemat, co jeszcze zrobić z gotówką. Wtedy okazuje się, że ktoś z sąsiedztwa, kto także ma dochodowy biznes, kupił sobie obraz. Idzie fama i kupują inni. Od tego się zaczyna.

O jakiej skali mówimy?

– W tej chwili operujemy bazą 20 tys. klientów. Ale to nie jest tak, że wszyscy biorą udział w każdej aukcji. Niektórzy kupują raz do roku, inni obserwują wszystko, jeszcze inni szukają konkretnej rzeczy, a są tacy, którzy już ją kupili. I nie wiemy, kiedy kupią następną. Grono klientów jest płynne – dziś to 20 tys., za rok może być 25 tys. Pamiętam narzekania, że ludzie nie interesują się sztuką. Ale co przez ten czas robiliśmy, żeby ich nią zainteresować? My wychodzimy z ekspercką wiedzą do tych ludzi, edukujemy ich poprzez nasze wystawy, treści publikowane w social mediach czy katalogach aukcyjnych. I to się udaje. Czytałem, że światowy rynek aukcyjny spadł w pandemii o 20 proc. – a nasz wzrósł o 30 proc. Oczywiście, nie chodzi o to, aby się ekscytować liczbami. To nie pokazuje, jacy jesteśmy genialni, tylko jak przez lata byliśmy do tyłu i teraz odrabiamy straty.

Dom czy samochód to dobra, których wartość łatwo oszacować, ale z dziełami sztuki tak nie jest. Potrafi pan to wytłumaczyć?

– Jest w ekonomii pojęcie paradoksu Veblena. Ono mówi, że popyt rośnie wraz ze wzrostem cen. Kiedy czytałem o tym na studiach, nie byłem w stanie zrozumieć tego mechanizmu rynkowego. Ale tak właśnie działa rynek sztuki. Niektóre obrazy są warte tyle i tyle pieniędzy, bo artysta osiągał pewną pozycję. To nakręca zakupową spiralę. Rynek sztuki jest chyba jedynym, na którym możemy obserwować tzw. cuda ekonomiczne. Artysta, który dziś jest wart 100 jednostek, za trzy lata może być wart 10 tys. jednostek. To możliwe, bo na tę wartość rynkową składa się wiele zmiennych: kwestia popytu, ranga artysty czy emocje klientów podczas aukcji. A jeszcze są zdarzenia towarzyszące: dzieło pojawi się na wystawie, wypowie się o nim kurator, ktoś o tym usłyszy… Wiele drobiazgów

musi się zgrać w jednym miejscu o jednym czasie. Dlatego niektóre dzieła niedawno kosztowały 10 tys. zł, a dziś 200 tys. zł.

Ile potrzeba środków, aby wejść na rynek sztuki?

– Próg wejścia na ten rynek to już kilka tysięcy złotych. Można kupować grafiki, mniej znane prace na papierze rokujących artystów, nie tylko młodych, ale choćby twórców z lat 60. i 70., którzy są jeszcze niedocenieni, plansze komiksowe czy nawet plakaty. Polska sztuka jest nadal bardzo tania w porównaniu z zachodnią.

Kiedy w takim razie bariera 10 mln zł zostanie przekroczona?

– Zbyt szybkie wzrosty cenowe nie są pożądane. Stabilne wzrosty są dużo lepsze.

Dlaczego?

– Bo to jest trochę jak z giełdą. Jak akcje szybko zwyżkują i błyskawicznie tanieją, to dochodzi do spekulacji. W efekcie kupujący finansowo tracą. Inwestując na rynku sztuki, trudno jest stracić. W porównaniu z rynkiem światowym mamy większą siłę nabywczą, coraz bardziej ograniczoną podaż i cały czas niskie ceny.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI

Polacy to naród niesamowicie odporny na sztukę

Pierwsze pieniądze zarobiłem na sztuce jako student. Pożyczyłem od siostry jej nauczycielską pensję. Kupiłem za nią w państwowej, krakowskiej Desie cztery rysunki Kantora i bez zwłoki sprzedałem je z zyskiem w Desie warszawskiej. Rozmowa z marszandem Andrzejem Starmachem.

WŁODZIMIERZ KALICKI

FOT. JAKUB WŁODEK/AGENCJA GAZETA

Andrzej Adam Starmach (ur. w 1953 r.), marszand, historyk sztuki i kolekcjoner. Pracował w krakowskiej Desie, od 1986 do 1989 r. zajmował stanowisko dyrektora Galerii Związku Polskich Artystów Fotografików w tym samym

mieście. Od 1989 r. wraz z żoną Teresą (także historykiem sztuki) prowadzi Galerię Starmach.

WŁODZIMIERZ KALICKI: Przed kilku laty widziałem pana prowadzącego aukcję charytatywną. Z pasją wywijał pan drewnianym młotkiem niczym dyrygent batutą. „A gdybym był młotkowym, w fabryce młotkiem szalał?", kusił w niezapomnianej piosence pewną damę lider Formacji Nieżywych Schabuff. Szaleństwo z młotkiem w ręku kręci tak bardzo?

ANDRZEJ STARMACH: Niejeden raz szalałem z młotkiem, i tym do wbijania gwoździ, i tym aukcyjnym. Z młotkiem metalowym w ręku – przy ścianach galerii. O, to kręci niesamowicie – najpierw wymyślanie układu obrazów na ścianie, zaraz potem wbijanie haczyków i wieszanie prac. Ale to historia, już nie mam tylu lat, by na drabinie gmerać pod sufitem.

Z młotkiem drewnianym pojawiałem się na aukcjach dzieł sztuki jako prowadzący, aukcjoner. Ale tam szaleństwo nie jest w cenie – raczej skupienie, uwaga, szybki refleks. Nie wolno przeoczyć żadnego zgłoszenia chęci zakupu na sali, choćby dyskretnego, trzeba dobrze znać się na sztuce, bo brak wiedzy i obycia potrafi zepsuć każdą licytację, a aukcjonera ośmieszyć. Trzeba mieć też nieuchwytne wyczucie nastroju na sali i u licytującego. Niejeden raz zdarzało mi się wyjątkowo po sakramentalnym „tyle i tyle po raz drugi" na chwilę zawiesić głos, bo czułem, że ktoś na sali przełamuje się w sobie przed wydaniem kilkuset tysięcy złotych. I ręka w końcu się podniosła. A regularne, mechaniczne wyczekiwanie przed uderzeniem młotkiem ogromnie irytuje licytujących.

Kiedy zaczął pan bić młotkiem na aukcjach?

– Jednymi z pierwszych były dwie aukcje na „Solidarność” w roku 1981, w Warszawie i w Krakowie. Aukcję w krakowskim Muzeum Narodowym prowadził aktor Edward Lubaszenko, który wtedy jeszcze nie nazywał się Linde. W trakcie aukcji nieoczekiwanie musiał wyjść i sala wywołała mnie do dokończenia, bo jestem znany z tego, że głośno mówię. Tak się zaczęło. I niedawno się skończyło. Kiedy stuknęła mi sześćdziesiątka, uznałem, że nie powinienem wygłupiać się z młotkiem w ręku.

Czy przed powstaniem domów aukcyjnych na początku lat 90. istniał w Polsce normalny rynek sztuki?

– W PRL-u działała państwowa Desa, działały publiczne i prywatne galerie sztuki oraz antykwariaty, ogromnie rozwinięty był handel, powiedzmy, prywatny, odręczny, ci wszyscy marszandzi, kupcy rezydujący po kawiarniach i handlujący tak zwanymi antykami, od srebrnej łyżeczki po obrazy Malczewskiego. I to był rynek jakoś tam normalny, to znaczy taki, na jaki pozwalały okoliczności, jaki dopuszczała władza ludowa. Sądzę, że większa część rynku sztuki pozostawała w PRL-u poza oficjalnym obiegiem.

Ale to był rynek z niejasnymi, wręcz ukrytymi, często przypadkowymi hierarchiami wartości, czyli cenami.

– Dziś przyjmuje się, że w miarę obiektywne, upublicznione hierarchie cen zawdzięczamy rynkowi aukcyjnemu. Aukcje anonsowane są w internecie. Licytować przez internet można w domu aukcyjnym położonym na końcu świata. Wszystkie wyniki są publikowane. Każdy, jak świat długi i szeroki, zainteresowany licytowanym dziełem może spróbować je nabyć. Media epatują aukcyjnymi rekordami cen. One rzeczywiście mówią sporo o sytuacji na rynku, ale nie wszystko. Przecież wraz z pojawieniem się

domów aukcyjnych indywidualni marszandzi nie zniknęli, dobre galerie mają się świetnie. Publiczność ekscytuje się informacjami, że miesiąc temu na aukcji w warszawskiej Desie za obraz „M 39" Wojciecha Fangora zapłacono 4,72 mln złotych, co jest polskim rekordem. Poprzedni aukcyjny rekord ustanowiono w grudniu ubiegłego roku – „Macierzyństwo" Stanisława Wyspiańskiego sprzedano za 4,36 mln.

Pięknie, ale znam transakcję prywatną, w której za obraz Wróblewskiego zapłacono u nas ponad 2 miliony euro. Nie jest to zresztą specyfika polska. Na świecie oficjalnie rekord transakcyjny za jeden obraz wynosi 450 mln dolarów; w roku 2017 nieznany nabywca wylicytował przez telefon w nowojorskim Christie's „Salvatora Mundi" Leonarda da Vinci. Ale już drugi na liście najdrożej sprzedanych obrazów zmienił właściciela nie na aukcji, lecz w transakcji prywatnej. W 2015 roku szwajcarski rodzinny Stæchelin Family Trust sprzedał za 300 mln dolarów obraz „Nafea Faa Ipoipo" Paula Gauguina. Podobno kupiła go rodzina królewska z Kataru. Także trzeci z tej listy sprzedany został w transakcji prywatnej. Katarczycy za 250 mln dolarów kupili „Mężczyzn grających w karty" Paula Cézanne'a.

Czy w czasach PRL-u najlepszymi, najdroższymi dziełami handlowano w szarej strefie, z dala od Desy i państwowych galerii?

– W Desie można było płacić gotówką i nikt nie pytał o nazwisko, ale powszechna była absurdalna plotka, że sprzedawcy natychmiast donoszą o grubszych transakcjach milicyjnym wywiadowcom po cywilnemu czyhającym pod drzwiami salonów Desy, a ci ruszają za naiwnym kupcem z obrazem pod pachą, by ustalić, kto zacz. Kwitł

więc rynek prywatnych handlarzy. Najlepsi z nich rzeczywiście czasami sprzedawali dzieła klasy muzealnej.

Czy teraz najlepsze, najdroższe prace też sprzedawane są sposobem „w cztery oczy”?

– Tak bywa, ale nie jest to regułą. Domy aukcyjne zabiegają o jak najlepsze, najwyżej wyceniane dzieła, gdyż ich przybicie młotkiem jest reklamą samego domu aukcyjnego. W dodatku w Polsce sprzedaż dzieła sztuki przez osobę prywatną nie jest w żaden sposób opodatkowana, pod warunkiem że sprzedający był przez co najmniej sześć miesięcy prawnym właścicielem dzieła. Odpada zatem motyw unikania podatku przez sprzedającego w szarej strefie.

Jednak chodzą słuchy o poważnych transakcjach prywatnych. Zawsze jednak – przynajmniej w przypadku naprawdę drogich prac – są to transakcje załatwiane oficjalnie, to znaczy jest faktura, jest bankowy przelew.

Czy to prawda, że najwięksi kolekcjonerzy kupują dziś dzieła sztuki na swoje fundacje albo na firmy?

– To mit. Fundacje rzeczywiście istnieją, ale jest ich mało. A nawet gdy kolekcjoner ma fundację, która posiada dzieła sztuki, to najchętniej kupuje drogie dzieła na prywatne konto. Fundacja niby jest jego, ale ma osobowość prawną, która jakoś właściciela ogranicza.

Z firmami pod tym względem jest jeszcze gorzej, bo podlegają one przecież ryzyku rynkowemu, np. plajty lub przejęcia. Zakup na firmę to potencjalne kłopoty i raczej żadnych plusów.

Co kupowano i zbierano w czasach PRL-u?

– Sztukę, którą umownie nazywa się starą. Najchętniej XIX wieku i przełomu XIX/XX wieku. Bożyszczem rynku było nazwisko Kossak. Bogatsi kupowali prace Wojciecha, ubożsi – Jerzego, a ci wyrafinowani – Juliusza. No, jeszcze parę, parenaście nazwisk, które przewijały się w popularnych podręcznikach historii sztuki.

A ze sztuki nowoczesnej?

– W Polsce komunistycznej były tylko dwa miejsca, gdzie oferowano sztukę nowoczesną. To galeria Desy na św. Jana w Krakowie oraz galeria na Zapiecku w Warszawie. Zresztą galeria w Krakowie cały obrót robiła na sztuce dawnej, która wisiała nieco schowana, z tyłu. A z przodu pani Danuta Józefikowa, która niedawno zmarła, pionierka handlu sztuką współczesną w Polsce, organizowała wystawy Kantora, Nowosielskiego, Beresia etc. Pamiętam, jak jako uczeń patrzyłem przez szybę, z ulicy, na rozebranego Beresia, który wystawiał „Ołtarz Ojczyzny". Pani Józefikowa regularnie miała awantury od przełożonych, że zajmuje się takimi głupstwami, zamiast na całego handlować tym, co daje pieniądze: Kossakami i im podobnymi.

Nikt nie przeczuwał, że po latach te dziwne, niepoważne obrazki będą warte setki tysięcy dolarów?

– Wtedy taka wycena obrazu współczesnego to był sen wariata śniony nieprzytomnie. Rekordowe licytacje sprawiają, że ciągle zdarzają się kupujący otwarcie pytający o obraz, który będzie bardzo dobrą inwestycją kapitałową na przyszłość.

Takim klientom w mojej galerii odpowiadam, że nie jestem funduszem inwestycyjnym.

Są jednak dzieła, na których w dłuższym czasie, lecz rozsądnym z perspektywy życia jednego człowieka, powiedzmy 30 lat, można tęgo zarobić.

– Doprawdy? Najpierw proponowałbym porównać wzrost cen takiego dochodowego dzieła sztuki ze wzrostem wartości kamienicy w sercu Londynu, na Manhattanie czy budynku w centrum Tokio. Takie nieruchomości to pewne inwestycje. A w sztuce zdarzają się i lepsze, ale bywają i dużo gorsze.

W nowojorskim Christie's dzieło Davida Hockneya „Pool with Two Figures" z 1972 roku wylicytowano do 90 milionów 300 tys. dolarów. Za pracę żyjącego artysty!

– A za powstałe trzy lata wcześniej „Trzy studia do portretu Luciana Freuda" przed kilku laty zapłacono 142 mln dolarów. Światowe rekordy cen dzieł sztuki bite są w ostatnim czasie co dwa, trzy lata. Ale konia z rzędem temu, kto potrafi przewidzieć trendy na światowym rynku sztuki. Gdy w 1990 roku japoński magnat przemysłowy Ryoei Saito kupił za 82,5 miliona dolarów „Portret doktora Gacheta" Vincenta van Gogha oraz za 78,1 mln dolarów „Bal w Moulin de la Galette" Auguste'a Renoira, w tamtym czasie najdrożej sprzedane obrazy na świecie, wydawało się, że dzieła mistrzów impresjonizmu i postimpresjonizmu przez wiele dziesięcioleci będą niedościgłym finansowym Świętym Graalem handlu sztuką. Minęło raptem ćwierć wieku i impresjonizm wraz z postimpresjonizmem finansowo co najmniej dogoniła sztuka nowoczesna. Za obrazy Pabla Picassa, Andy'ego Warhola, Jaspera Johnsa, Willema de Kooninga, Francisa Bacona płacono już po sporo ponad 100 mln dolarów. Podobnie spektakularne przewartościowania finansowe obserwujemy od 30 lat na polskim rynku.

To mity, że w Polsce czy gdziekolwiek na świecie istnieje fundusz inwestycyjny, który bezbłędnie lub choćby tylko z wysokim prawdopodobieństwem doradza, w które dzieła sztuki inwestować tak, by na pewno zarobić. Ponieważ mody na sztukę i jej wyceny są chimeryczne.

Największe kolekcje na świecie kupowane były dla prestiżu albo z miłości do sztuki. Nigdy z kalkulacji, że gromadzone dzieła sztuki nadzwyczajnie zdrożeją.

Stare kolekcjonerskie porzekadło głosi, że na handlu obrazami zarabiają tylko marszandzi, na prowizjach od transakcji.

– W dużej skali coś w tym jest.

Pan dziełami sztuki nowoczesnej handluje w swojej galerii.

– Uważam, że handluję uczciwie, bo tylko tym, co sam prywatnie zbieram i co mi się podoba.

To chyba w tej branży dość powszechne?

– Pod koniec lat 70. poznałem wpływowego, potężnego handlarza obrazów Pawła Wojno. Kiedyś zapytałem go nieśmiało, czy zbiera malarstwo. Jasne, odpowiedział. A jakie malarstwo pan zbiera? Ja to, k...a, zbieram to, czego nie udało mi się sprzedać!

A pan najlepsze rzeczy trafiające do galerii oferuje klientom czy wykupuje do własnej kolekcji?

– Już nie stać mnie na zostawianie sobie rarytasów. Ceny tego, co mi się podoba, poszły ostatnimi laty mocno w górę.

Jak zaczął pan handlować sztuką nowoczesną?

– Pochodzę z handlowej rodziny. Moja prababka, babcia, rodzice handlowali jarzynami, ongiś na placu Szczepańskim, z czasem na Rynku Kleparskim. Gdy po maturze zacząłem studiować historię sztuki, znajomi rodziców mówili, że na pewno będę handlował obrazami. I sprawdziło się. Swoje pierwsze pieniądze zarobiłem na sztuce już jako student I roku, w 1973. Pożyczyłem od siostry jej nauczycielską pensję. Kupiłem za nią w państwowej, krakowskiej Desie cztery rysunki Kantora i bez zwłoki sprzedałem je z zyskiem w Desie warszawskiej, oczywiście też państwowej.

A w 1975 roku wyjechałem na saksy do Finlandii i Szwecji. Gdy po roku wróciłem, miałem odłożony przyjemny dla młodego człowieka kapitalik. Samochody mnie nie interesowały, więc zacząłem kupować sztukę nowoczesną.

Dlaczego właśnie nowoczesną?

– Miałem w życiu wielkie szczęście: od pierwszego roku studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim zaprzyjaźniłem się z wieloma najwybitniejszymi artystami i ich najbliższymi. Studiowałem z Wawrzyńcem Brzozowskim, synem Tadeusza. Poznałem blisko Jerzego Nowosielskiego, potem Jonasza Sterna. Nie mogłem poznać Jaremianki, Strzemińskiego, Kobro, bo już nie żyli, ale byłem zaprzyjaźniony z Niką Strzemińską, bardzo dobrze znam Ala Filipowicza, syna Jaremianki. Zebrałem dużą kolekcję dzieł Marka Piaseckiego. On długo chorował i przebywał w Szwecji, ale znam się z żoną Marka, dziś wdową. Te przyjaźnie i znajomości wyznaczyły obszar moich zainteresowań.

Zaczątki mojej kolekcji to były, rzecz jasna, drobiazgi, karteczki, szkice, które dostawałem w prezencie. Od czasu do czasu musiałem zahandlować jakimś Kossakiem, żeby kupić coś interesującego. Na

szczęście dla mnie nawet znakomite dzieła sztuki nowoczesnej w latach 70. były w cenach zbliżonych do 100 dolarów.

I tylko pan wyspecjalizował się w latach 70. w handlu sztuką współczesną?

– W Krakowie wyłącznie sztuką współczesną handlowałem tylko ja. Oczywiście zadzierzgnąłem też znajomości z handlarzami sztuką dawną. To były ważne kontakty. Pozwoliły mi one na dotarcie do ciekawych prac z wczesnych okresów twórczości artystów, którzy mnie interesowali. Brzozowski, Stern, Nowosielski, Kantor tak naprawdę nie chcieli niczego sprzedawać, no chyba że do muzeów. Pochłaniało ich tworzenie, na co dzień żyli bardzo skromnie z tych sprzedaży prac do muzeów.

Zawodowi handlarze, szukając Kossaków i Vlastimilów Hofmanów, gdy zobaczyli coś nowoczesnego, to brali i oferowali grubawemu dziwakowi, czyli mnie. Naturalnie z zyskiem, niedużym, ale obowiązkowym. To byli przecież zawodowcy. Do dziś mam wiele z tych prac, na przykład piękny informelowy obraz Nowosielskiego z 1956 roku. Kiedyś jeden z krakowskich handlarzy zadzwonił i powiedział, że ma coś dla mnie. Wyciągnął zza pieca niesygnowany obraz: „Panie Andrzeju, mówią, że to Nowosielski, kupi pan?". „Ale za ile?". „20 dolców". Targowałem się, w końcu dałem 18. Wróciłem z tym płótnem do domu, zacząłem przeszukiwać swoje archiwum i trafiłem na numer „Przeglądu Artystycznego" z 1956 roku, w którym jest artykuł Aleksandra Wojciechowskiego „Uwaga świeżo malowane" i reprodukcja tego obrazu.

Jakie malarstwo zbierał pan w czasie studiów?

– To samo, co teraz: dzieła twórców wybitnych, których poznałem osobiście. Grupę Krakowską, Henryka Stażewskiego, Ryszarda

Winiarskiego, Edwarda Krasińskiego, Tadeusza Brzozowskiego.

Kolekcjonerstwo skarbów arcymistrzów – po znajomości?

– Właśnie tak! Rozmowy z nimi pozwoliły mi lepiej zrozumieć, docenić ich twórczość.

Od czasu gdy poznałem Tadzia Brzozowskiego w 1973 roku, byłem obecny przy powstawaniu wszystkich jego obrazów. Tadzio długo malował, góra kilkanaście obrazów rocznie. Zawsze malował kilka, czasem kilkanaście prac równolegle. Nie malował w zimie. Wtedy robił rysunki. Gdy wiosenne światło uznawał za już odpowiednie dla malowania, najczęściej w kwietniu, budził się do malarskiego życia. Przygotowywał blejtramy, gruntował płótna. Gdy przyjeżdżałem do Zakopanego, a przyjeżdżałem często, zawsze spałem w pracowni Brzozowskiego i obserwowałem rozmaite etapy powstawania wszystkich jego obrazów.

Nowosielski za to nigdy nie malował na sztalugach. Miał niski stół, z uciętymi nogami, na nim kładł płasko blejtram, chodził wokół stołu i malował. Był niski, pracowało mu się w ten sposób całkiem wygodnie.

„Renegat charczy tęgo", „Famfatal strzyka", „Winda dycha nieskoro", „Pudermantel (nie)zawsze czysty", „Ostatni taniec kamerjunkra". Tytuły obrazów Brzozowskiego mogą niepokoić – robi z widza wariata czy sam zwariował? W dodatku krytycy każą dziś wczytywać się w nie i szukać tam sensów objaśniających to, co namalowane.

– Boże broń! Żadnego wczytywania się. Całe malarstwo Brzozowskiego obracało się w przestrzeni szeroko pojętego surrealizmu abstrakcyjnego i te tytuły były à propos, więcej, one

surrealizmu obrazom przydawały. Aż tyle i tylko tyle. Śmiać mi się chce, gdy dziś ktoś doszukuje się w tych nazwach jakichś zaszyfrowanych znaczeń. Tadzio miał zeszyt, gdzie notował pomysły na tytuły. Często były to lwowskie sformułowania. Czasem w nieoczekiwanym miejscu dodawał jakąś literę.

Kiedyś Tadzio sprzedał dobrze jakiś obraz i postanowił, że kupi sobie mieszkanie w Zakopanem. Ale za komuny nie można było mieć dwóch mieszkań. Tadzio wymyślił, że mieszkanie w Zakopanem oficjalnie będzie jego galerią z pracownią. Kupił parter starego drewnianego domu na Antałówce. Razem z jego synem Wawrzkiem przez całą noc inscenizowaliśmy tę niby-galerię, wieszaliśmy obrazy Tadzia – rankiem nazajutrz miał się odbyć oficjalny wernisaż z udziałem jakiegoś sekretarza partii. Potem na pamiątkę nocy pełnej ciężkiej pracy dostałem od Tadzia rysunek, który on nazwał: „Szach-mach Starmach". I gdzie tu ukryty sens?

Szach-rajstwo mach-nął Starmach, inscenizując galerię na Antałówce?

– Można i tak, ale na końcu takiej metody interpretacji zawsze czyha obłęd.

Czy to prawda, że w latach 70. i 80. najlepsze prace naszych żyjących mistrzów, w tym i Brzozowskiego, wyjechały do galerii na Zachodzie?

– Tu i tam, czasami, obrazy Brzozowskiego sprzedawały się na Zachodzie i w końcu dostał on od jednej z francuskich galerii propozycję, żeby co miesiąc dostarczać do niej ileś tam prac. Galeria miała promować Tadzia i sprzedawać te obrazy. Brzozowski kategorycznie propozycję tę odrzucił. Tadzio na pewno wystawiał w zasłużonej i prestiżowej paryskiej Galerie Lambert na Wyspie św.

Ludwika. Ale żaden marszand zachodni nie odsysał z kraju najlepszych prac naszych mistrzów. W czasach peerelowskich żaden polski malarz współczesny nie odniósł na Zachodzie prawdziwego sukcesu.

O, przepraszam, jedna artystka świat podbiła. Prawdziwe sukcesy odnosiła Magdalena Abakanowicz. Najlepiej rangę artysty w wymiarze światowym zawsze można było oszacować po liczbie monografii i albumów w prestiżowych wydawnictwach. Dziś młodzi tego nie rozumieją, bo wystarczy kilka internetowych kliknięć, by obejrzeć twórczość praktycznie każdego, nawet najbardziej niszowego artysty z najbardziej zapadłej dziury na drugiej stronie globu, ale do połowy lat 90. publikacje książkowe w najważniejszych światowych wydawnictwach były dla twórcy zarazem międzynarodową wizytówką, jak i rodzajem artystycznej nobilitacji.

Poza Abakanowicz nie ma polskiego twórcy, o którym przed 30, 40 laty regularnie ukazywałyby się opracowania w najpoważniejszych artystycznych oficynach, w tym i w Skira Editore. Dzisiaj powstają poważne prace naukowe na temat znaczenia Skira w rozpoznawalności sztuki na świecie.

Dopiero w zeszłym roku w Skira wyszedł „Color and Space", album o Fangorze, opracowanie twórczości Stażewskiego, kończą się prace nad edycją Nowosielskiego.

Roman Opałka pana zdaniem nie zrobił międzynarodowej kariery?

– To świetny artysta, ale cokolwiek niszowy. Karierę międzynarodową zrobił, ale jako Francuz. Urodził się we Francji i

Francuzi promują, wystawiają i sprzedają jego prace jako swojego artysty. Nie ma się co dziwić – myśmy zawłaszczyli Chopina i Skłodowską-Curie, którą traktujemy tak, jakby nie spędziła większości życia jako naukowiec francuski. Tylko z Ireną Joliot nam się nie udało. No to oni wzięli sobie Opałkę. Jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie.

To skąd te opowieści, że za PRL-u naszych artystów kupowali niemal wyłącznie ludzie zza żelaznej kurtyny?

– Bo kupowali. Tyle że w Polsce. W latach 70. pracowałem w krakowskiej Desie i Stażewskiego ani razu nie sprzedałem polskiemu klientowi. Wszystkie jego prace brali Niemcy.

Rozumieli jego twórczość?

– A kto jak nie Niemcy miał ją rozumieć? Przecież tak naprawdę to była ich sztuka, konstruktywizmy i okolice.

A inni kupujący?

– Jedni naszą sztukę rozumieli i podobała im się, innymi kierował elementarny zdrowy rozsądek. No co za 100 dolarów można było wywieźć na pamiątkę z gomułkowskiej czy gierkowskiej Polski? Dwieście butelek wódki? Dziesięć kilimów z Cepelii? Myślący goście w tamtej Polsce byli skazani na naszą sztukę współczesną, bo miała sens i mogli ją wywieźć.

Obrazy polskich malarzy są w poważnych światowych kolekcjach malarstwa dawnego. Póki żył Tom Podl, za oceanem istniała kolekcja polskiego skrzydła École de Paris naprawdę poważnej rangi. Czy obcokrajowcy stworzyli w świecie liczące się kolekcje polskiej sztuki współczesnej?

– Małżeństwo Meyer-Oswaldz Niemiec w latach 70. i 80. kupowało prace Krasińskiego, Stażewskiego, Beresia i w końcu zebrało wspaniałą kolekcję polskiej sztuki nowoczesnej. Dziś to para staruszków, ale odwiedzają mnie na targach sztuki w Bazylei. Oczywiście to nie był przypadek, że zainteresowali się polską sztuką nowoczesną. On był w Warszawie niemieckim dyplomatą i spędził nad Wisłą w sumie sporo czasu.

Bardzo ciekawą kolekcję polskiej sztuki współczesnej zebrał Werner Jerke, Niemiec ze Śląska. Prawdziwy Niemiec. Jego rodziny po wojnie długo nie puszczano na Zachód. Opowiadał mi, że kiedy po wojnie poszedł do polskiej szkoły, to nie znał ani słowa po polsku i dostawał za to potężny łomot od uczniów z klasy. Kiedy się z Wernerem po latach przekomarzałem, mówiłem mu, że jest volksdeutschem, a on na to z dumą, że jest prawdziwym reichsdeutschem. W Polsce jeszcze skończył geografię na uniwersytecie, wyjechał do RFN, tam skończył okulistykę. Dziś w Niemczech ma świetnie prosperującą klinikę okulistyczną. Opowiadał mi, że miał staże medyczne na Śląsku i wiele zawdzięcza prof. Ariadnie Gierek, która była wybitną okulistką. Jerke zaczynał od École de Paris, ale przez lata zebrał świetną kolekcję sztuki współczesnej, dla której wybudował w Niemczech muzeum.

W roku 1989 i w latach następnych urealnienie ceny dolara i powstanie domów aukcyjnych całkowicie odmieniło nasz rynek sztuki.

– Po ogłoszeniu ustawy ministra Wilczka, wedle której to, co nie jest wprost zabronione, jest dozwolone, powstały domy aukcyjne i nowe galerie. 3 października 1989 roku ja też, wraz z żoną, otworzyłem galerię sztuki współczesnej w piwnicy przy krakowskim Rynku. Spadek wartości złotówki w stosunku do dolara sprawił, że

przez pierwsze trzy lata po upadku komunizmu wypłynęły dzieła, o których nie przypuszczano nawet, że mogłyby się zachować, albo w ogóle nie wiedziano, że kiedykolwiek istniały. Nikt nie chciał przecież sprzedawać wcześniej bardzo dobrego obrazu, który często wisiał na ścianie jako pamiątka rodzinna, za tysiąc czy dwa tysiące dolarów. Jeszcze w latach 80. wybitne obrazy kosztowały przecież tyle, co dobry samochód, czyli duży fiat. No, niektóre sięgały cen poloneza. To też samochód. Wtedy luksusowy.

To wielkie wypływanie na światło dzienne dobrego malarstwa na początku lat 90. było jednak falstartem?

– Dość często. Pamiętam, jak na początku lat 90. wspaniały obraz Malczewskiego poszedł w domu Polswiss Art za równowartość mniej więcej 50 tysięcy dolarów. Dzisiaj to byłoby, nawet uwzględniając inflację, około ćwierci miliona złotych. Sądzę, że teraz trzeba by zapłacić za tego Malczewskiego co najmniej osiem razy tyle, może i dziesięć.

Ale nowe czasy mocno porachowały kości koloryzmowi czy malarstwu, powiedzmy, patriotyczno-dworkowemu, w rodzaju kossakowszczyzny i popłuczyn po niej.

Wyceny sztuki współczesnej wspięły się na godziwy, bardziej skorelowany z jej artystyczną wartością poziom.

– Nie w przypadku wszystkich twórców, ale w ogólności – tak. W latach 60. i na początku 70. na prace żyjących artystów z reguły trzeba było wyasygnować równowartość raptem 100 dolarów, a często dużo mniej, jakieś 30, 40 dolarów. Dopiero to pozwala zrozumieć, jak polscy odbiorcy traktowali naszą sztukę współczesną w czasach peerelowskich.

I wreszcie rynek sztuki stał się normalny?

– A w życiu! To, że rynek sztuki się w Polsce rozwija, jest złudzeniem. Jest na nim tylko trochę więcej pieniędzy, bo społeczeństwo wzbogaciło się. Państwo, którzy chcą teraz kupić wszystkiego dziesięć obrazów do salonu, mają dziś dużo więcej gotówki niż przed ćwierćwieczem. I tylko tyle. Stosunek do sztuki nie zmienił się ani o jotę. Kompetencja artystyczna zbieraczy i kolekcjonerów, jeśli w sumie nie spadła, to na pewno nie wzrosła. Oczywiście pomijając pojedyncze, chwalebne wyjątki.

W 38-milionowym kraju w środku Europy cały rynek sztuki, aukcyjny, galeryjny i szary, to trochę ponad 100 mln euro, czyli jeden topowy obraz na rynku światowym.

Pomijam już wiarygodność tych szacunków obrotów w Polsce. Na całym świecie przybicie młotkiem oznacza bezwarunkowe zawarcie umowy kupna-sprzedaży dzieła. Urzędnik fiskusa na Zachodzie mógłby zajrzeć na aukcję, zrobić odręczne notatki i potem na ich podstawie bezwzględnie rozliczać dom aukcyjny z obrotów. W Polsce na początku lat 90. zdarzały się niewiarygodne sytuacje: jakiś pan podnosi numerek, zgłasza tym samym ofertę wyższej niż dotychczas ceny, aukcjoner przybija młotkiem. Obraz sprzedany? Wszędzie, ale nie tutaj. Po chwili ten pan woła, że tylko chciał się podrapać i on tego obrazu nie wykupi. I bezkarnie nie wykupuje.

Byłem świadkiem sytuacji o wiele bardziej niesamowitej. W znanym domu aukcyjnym po zaciekłej licytacji grubych ryb, gdy cena wdrapała się w okolice 2 milionów złotych, numerek podnosi skromnie odziana pani, której nikt nie zna. Wygrywa licytację. Po czym szybciutko wychodzi z domu aukcyjnego. Ktoś ciekawski widzi jeszcze, że ona wsiada nie do bentleya, tylko do tramwaju. I

nikt więcej tej pani na żadnej aukcji nie widział. Środowiska marszandów i kolekcjonerów huczały od plotek, ale nikt niczego nie wyjaśnił.

– Bez komentarza.

Kiedy zachodnie domy aukcyjne wejdą do Polski?

– Nigdy tu nie wejdą. Koszty operacyjne światowych gigantów w rodzaju Sotheby's czy Christie's są tak wysokie, że oni nie wyżywiliby się w tej malutkiej, płyciutkiej sadzawce polskiego rynku sztuki.

No to może nie światowy gigant, ale tylko duży gracz na światowym rynku. Na przykład, po sąsiedzku, taki szwedzki Bukowski's?

– A widział pan ich katalogi? Takiego rzemiosła, takich mebli, takiego malarstwa, jakie były w tej biedniutkiej, malutkiej, bo raptem 3-milionowej Szwecji w XVIII wieku, to w Polsce nigdy nie było. Oni nie bardzo mieliby czym tu handlować.

Trochę pan przesadza z tą przepaścią między XVIII-wieczną kulturą materialną Szwecji i Rzeczpospolitej szlacheckiej. W końcu Szwedzi podczas potopu rabowali u nas z wielkim zapałem.

– Mówiąc najprościej: gdyby było u nas co zdjąć ze ścian, zwinąć w rulon i ukraść, toby Szwedzi nie wypruwali z murów diabelnie ciężkich marmurowych nadproży i odrzwi, które tak obciążały ich barki z łupami, że szły one na wiślane dno. W Rzeczypospolitej nie było co kraść, to jest prawda o szwedzkim potopie.

Takie meble z Kolbuszowej, w XVIII-wiecznych polskich dworach przedmiot dumy i pożądania, w majątkach ziemskich w malutkiej,

ubożuchnej Szwecji mogłyby stać najwyżej w oficynie, bo na salonach stały tam wtedy meble dwie klasy lepsze. Po zajęciach „Nowożytna sztuka polska" u prof. Szablowskiego stwierdziłem, że historia sztuki w Polsce to historia importu trzeciorzędnych obiektów do Polski. Na tle sąsiadów kultura materialna w szlacheckiej Polsce była szokująco nieciekawa, bo Polacy to naród niesamowicie odporny na sztukę. Przecież pierwszy polski artysta z prawdziwego zdarzenia pojawia się dopiero w połowie XIX wieku – to Piotr Michałowski.

Dwór szlachecki, czy to w XVII wieku, XVIII czy w XIX, to makatka, skrzyżowane dwie szabelki i bardzo złej jakości konterfekty przodków, nabazgrane przez wędrownych rzemieślników, co ciągnęli od dworu do dworu.

W światowych, bardzo szczegółowych historiach sztuki odnotowywane są tylko dwa zjawiska w naszej kulturze: szlachecki portret trumienny na blasze, chowany w kryptach, oraz Nikifor. Szlachcic, gdy trafiał się mu do kupienia obraz, wolał kamień szlachetny albo, lepiej, półszlachetny, bo większy. I jeszcze orientalne szablę i tkaninę.

Obrzydzenie do kupowania obrazów dzielili ze szlacheckimi szarakami polscy monarchowie. Który z królów przed nieszczęsnym Stasiem Poniatowskim zebrał galerię malarstwa godną potęgi europejskiego mocarstwa, jakim była Rzeczpospolita? Czym były arrasy, jak nie przede wszystkim grubymi tkaninami mającymi trochę ogrzać lodowate w zimie komnaty Wawelu?

No, takiśmy naród.

– Nic nie obrazuje lepiej nędzy polskiego stosunku do sztuki, zwłaszcza do sztuki nowoczesnej, niż zestawienie dokonań świetnie wykształconego, bogatego polskiego arystokraty, a do tego w jednej osobie znającego Europę jak własną kieszeń dyplomaty niemieckiego monarchy, z osiągnięciami żyjących także w XIX wieku, tylko nieco później, trzech rosyjskich kupców bławatnych.

Atanazy Raczyński ceniony był za życia jako erudyta, znawca malarstwa, napisał kilka książek o sztuce europejskiej. Zgromadził kolekcję malarstwa, którą w I połowie XIX wieku pół Europy uważało za wcielenie dobrego smaku i przenikliwości w myśleniu o sztuce. Niemiecki król Fryderyk IV ofiarował mu ziemię w centrum Berlina, by Raczyński zechciał zbudować pałac swego imienia i raczył wystawić w nim swe zbiory. Kolekcja ta jednak już w momencie powstawania była artystycznie wtórna, zapóźniona, beznadziejnie konserwatywna. Dziś na fundamentach berlińskiego Palais Raczynski stoi niemiecki Reichstag, a obrazy ze zbiorów Raczyńskiego pokrywa dostojny kurz, o, przepraszam, patyna, w galerii malarstwa obcego Muzeum Narodowego w Poznaniu. Kolekcje kupców Pawła Tretjakowa, Siergieja Szczukina i Iwana Morozowa to fundament rosyjskich i jeden z fundamentów światowych zbiorów muzealnych. Szczukin zaczął zbieranie obrazów od... nowoczesnego malarstwa francuskiego. Kupiec od szmatek na krańcach Europy jakoś wyczuł, że impresjonizm będzie kamieniem milowym w historii malarstwa. Dzięki niemu Rosjanie mają tak bajeczne skarby, jak „Stóg siana" i „Bulwar Kapucynów" Moneta, „Dziewczyny w czerni" Renoira, „Muzyka" oraz „Taniec" Matisse'a, obrazy Pissarra, Degasa, Gauguina, van Gogha, Picassa. Morozow też uwielbiał ówczesne francuskie malarstwo współczesne; zebrał cudowne serie dzieł Bonnarda, Matisse'a, van Gogha, Gauguina. Bez omawiania i reprodukowania obrazów z kolekcji trzech rosyjskich

kupców bławatnych nie ma żadnej, choćby i najogólniejszej historii sztuki na świecie.

W Polsce zdarzali się też kolekcjonerscy wizjonerzy, choćby Manggha-Jasieński.

– Mangghę usiłowano na naszych ziemiach zaszczuć za to, że zbierał Boznańską i Wyczółkowskiego. To dlatego podarował swe zbiory Krakowowi, a nie Warszawie.

Pańskie żale są cokolwiek spóźnione. W dwudziestoleciu międzywojennym, nawet w czasach peerelowskich, dziś także, Polacy nadrabiają jednak stuletnie zapóźnienia. I w sferze twórczości, i w sferze kolekcjonerstwa.

– Fantastycznie, ale w tym zacięciu w nadrabianiu dystansu czai się ogromne niebezpieczeństwo dla polskiej kultury. Mieliśmy mało, a do tego to, co mieliśmy, nam pokradli? No to już niczego nie wypuścimy z Polski za granicę.

Za komuny można było swobodnie wywozić za granicę dzieła sztuki, które powstały po 1945 roku. Teraz ograniczenie to zmieniono – wywieźć można obiekty, które powstały nie wcześniej niż 50 lat temu. Władzy basują niewydarzeni nacjonaliści. Sprzedano za granicą obraz żyjącego artysty za pół miliona? Skandal! Wywieźli z Polski pół miliona – a to nasze! Moje! A taki jeden w muzeum nigdy nie był.

Jeśli do tego dochodzą autorytarne zapędy władzy, a w PRL-u dochodziły i teraz dochodzą też, wtedy ekipy rządzące chcą nie tylko odebrać paszporty obrazom, ale je wręcz upaństwowić.

To jest przestępcze szkodnictwo wobec narodowej kultury, to aresztowanie wszystkiego, co znalazło się w rękach prywatnych, i zamykanie w muzeach. Władysław Strzemiński, gdyby był znany na światowym rynku sztuki, byłby dziś jednym z herosów światowej sztuki XX wieku. A nie jest znany, bo wszystkie jego prace są w jednym muzeum, w Łodzi, i na świecie mało kto prócz garsteczki specjalistów o nim słyszał. To jakaś ciężka totalitarystyczna paranoja, że obraz polskiego malarza w muzeum w Kozich Głowach jest nasz i współtworzy narodową kulturę, a ten sam obraz w nowojorskim Metropolitan Museum lub wielkiej kolekcji prywatnej w Szwajcarii, o której zresztą pisze się artykuły i książki, jest dla polskiej kultury stracony.

Przepraszam, że ciągle wracam do handlu sztuką i finansowych hierarchii w sztuce, ale tak skonstruowany jest dziś świat – cena jest uniwersalną miarą wartości. To się może nie podobać, ale tak funkcjonuje dziś globalna kultura: jeśli dzieła artysty są w obiegu i osiągają milionowe wyceny, to mówią o nich i zabijają się o nie wielcy kolekcjonerzy, a w chwilę później – historycy sztuki, kuratorzy wielkich wystaw, dyrektorzy muzeów.

Niby marszandzi stali się dziś kapłanami sztuki?

– Kapłanami to może nie, ale najważniejszymi pomocnikami kapłanów. Bez nich ze współczesnego misterium sztuki byłyby nici.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI

Proroctwo dla Elizy

Eliza Pareńska zmarła, mając 33 lata, przedawkowawszy morfinę. 19 lat wcześniej namalował ją Wyspiański. Co malarz dostrzegł w twarzy modelki, że stworzył tak niepokojący, pełen napięcia jej portret? A może – co o niej wiedział?

WŁODZIMIERZ KALICKI

MUZEUM NARODOWE W KIELCACH

Portret Elizy Pareńskiej, pastel Stanisława Wyspiańskiego (1869-1907).

Nikogo nie powinna zmylić ani niebieska, skromna, dziewczyńska sukienka zebrana wysoko w talii, ani niewinna dziecięca wstążka

spinająca pukle rudawych włosów na prawej skroni, ani fryzura, nielicująca z powagą aspirującej do dorosłości panny, stosowna raczej w przypadku dziecka.

Choć Eliza Pareńska miała wtedy 16 lat, Stanisław Wyspiański nie dał się zwieść infantylnemu stylowi narzuconemu dziewczynie przez jej matkę, także Elizę. Panna ma wyraziste rysy twarzy, ani śladu w nich dziecięcej pucołowatości. Pięknie wykrojone, wyraziste oczy są niezwykle poważne, właściwie nawet smutne. To oczy dorosłej kobiety, a nie 16-letniego podlotka.

Wyspiański namalował pastelami portret Elizy Pareńskiej, zwanej Lizką, w otoczeniu kwitnących pelargonii. Rozkwitająca, zamyślona piękność w otoczeniu rozkwitających kwiatów – oto piękny, nastrojowy, niewinny świt kobiety. Ale czy naprawdę?

Pelargonie namalowane przez Wyspiańskiego są lekko, ale przecież wyraźnie przeskalowane, zbyt wielkie. Czy pelargonie traktować trzeba tylko jako floralny motyw ozdobny, w istocie neutralny, czy akurat w tym portrecie ich obecność i wielkość komentują osobowość Lizki?

Symboliczne piękno kwiecia i piękno modelki być może się rozmijają, nie pasują do siebie. Dziewczyna mocno zaciska prawą dłoń w pięść. Wyspiański był genialnym psychologiem. Tadeusz Boy-Żeleński, mąż jednej z dwóch starszych sióstr Lizki, sporo lat po premierze „Wesela” przyznał, że Wyspiański wydobył, przewidział właściwie w swym dramacie takie cechy charakteru sportretowanych tam Maryny i Zosi Pareńskich, jakich w roku 1901 nikt w obu panienkach się nawet nie domyślał.

Co malarz dostrzegł w twarzy Lizki, że stworzył tak niepokojący, pełen napięcia jej portret? A może – co o niej wiedział?

Córka niezwykłych rodziców

Lizka Pareńska była córką Stanisława i Elizy Pareńskich.

Ojciec urodził się w Krakowie, w rodzinie radcy sądowego. Gdy miał lat 20, przerwał studia medyczne i ruszył do powstania styczniowego. Bił się w oddziale kpt. Anastazego Mossakowskiego. Po klęsce dokończył studia, obronił doktorat, a na początku lat 70. wyjechał do Wiednia, gdzie studiował u światowych sław, profesorów Josepha Skody i Theodora Billrotha. I tamże otrzymał tytuł magistra położnictwa.

W Krakowie obronił rozprawę habilitacyjną o wrzodach przewodu pokarmowego powstałych wskutek zatorów – była to pierwsza w historii Uniwersytetu Jagiellońskiego habilitacja z zakresu chorób wewnętrznych.

W 1875 roku został prymariuszem – ordynatorem – w krakowskim Szpitalu św. Łazarza. Wykładał diagnostykę lekarską na uniwersytecie, ale kariery naukowej nie zrobił. Nie miał czasu. Wybitnego diagnostę i praktyka chorób wewnętrznych pochłaniała praca w szpitalach – macierzystym św. Łazarza i w innych. Pareński prowadził też rozległą praktykę prywatną sięgającą do pruskiego Śląska i Zagłębia za granicą austriacko-rosyjską.

Był wybitnym społecznikiem. Współredagował „Przegląd Lekarski”, działał w towarzystwach lekarskich, jako rajca położył ogromne zasługi w reformowaniu krakowskiej służby zdrowia, tworzeniu

schronisk i przytułków, domów opieki dla porzuconych niemowląt, ochronek dla biednej młodzieży.

Zarabiał bardzo dużo i bardzo dużo wydawał na innych. Ufundował klub herbaciarnię dla młodzieży, finansował instytucje dobroczynne, szkołę pielęgniarek, której był współtwórcą.

Miał też wyjątkową pozycję towarzyską – w XIX wieku przez wiele lat, jako jedyny ze sfer lekarskich, należał do komitetów organizujących bale i wieczory charytatywne. Bywali na nich arystokraci, wyżsi urzędnicy magistratu, profesura. Był postacią znaną i szanowaną, zwłaszcza przez krakowską cyganerię artystyczną.

Ale to już była także zasługa jego żony. Eliza Pareńska, z zamożnej krakowskiej rodziny przemysłowców i kilkanaście lat młodsza od męża, uchodziła za skończoną piękność. I, jak pokazuje piękny jej portret pędzla Witolda Wojtkiewicza, skończoną pięknością była. Postawna, o regularnych, klasycznych rysach twarzy pani Eliza osiwiała ponoć już w 18. roku życia i tego nie ukrywała. Przeciwnie, pudrowała odtąd włosy na biało.

Starannie, w angielskim stylu ubrana, błyskotliwa erudytka, koneserka wszelkich sztuk, czarująco prowadząca konwersację przypominała XVIII-wieczną markizę. I tak też ją w krakowskim towarzystwie przełomu XIX i XX wieku nazywano – czasem także „krakowską Aspazją" albo i „krakowską Kalergis", od wpływowych dam dawnej Grecji i Warszawy.

Salon na Wielopolu, czyli furia towarzyskości

Na piętrze domu na Wielopolu pani Pareńska prowadziła salon, który Boy tak opisał: „Gdyby ktoś w skrócie i z lekceważeniem chronologii sportretował salon pani Lizy, byłby to piękny dokument. Stolik winta, do którego siadają: Jacek Malczewski, Asnyk, Wyczółkowski, Stanisławski, Feliks Jasieński. Kibicuje Władysław Żeleński, zatykając sobie uszy, bo właśnie Przybyszewski genialnie znęca się nad wspaniałym bechsteinem. Opodal dysputuje Sewer z Arturem Górskim i z Reymontem; Rydel i Starzewski [redaktor dziennika »Czas«] przekomarzają się z panienkami, a Wyspiański przysłuchuje się roztargniony na pozór, ale utrwalając każde słowo, a zwłaszcza każdy ton. W ostatnim pokoju, przy pianinie – »kabaret«: Trzciński robi minki primadonny, Karol Frycz komponuje z różnobarwnych szmatek kostiumy na jakąś improwizowaną maskaradę, »Sichuła« [malarz Kazimierz Sichulski] spotwarza ludzkość swymi karykaturami, [malarz Witold] Wojtkiewicz wyzywa na groteskowe rymy Edzia Leszczyńskiego; Szczepkowski, Staś Czajkowski [malarz], Rzecki... i co było jeszcze utalentowanego w ówczesnym Krakowie, wszystko pod patriarchalną opieką jednej z najcharakterystyczniejszych figur ówczesnego Krakowa, brzuchacza z matejkowską twarzą, kanonika Drohojowskiego”.

O pani Pareńskiej mawiano w Krakowie, iż ogarnięta jest „furią towarzyskości”, przyjmuje bez liku gości zawsze, w każdych okolicznościach, nawet na wyjazdach wypoczynkowych.

Jej salon, prócz towarzyskiej, pełnił niebłahą funkcję kulturową. To tam Stanisław Wyspiański, Lucjan Rydel, Edward Leszczyński i inni poeci czytali rękopisy swych dramatów (Wyspiański czytał tekst „Wesela”); to tam autorzy kabaretu Zielony Balonik układali nowe kuplety, tam Witold Wojtkiewicz, jeden z ulubieńców „krakowskiej

Aspazji", malował niektóre ze swoich dziwnych, niepokojących arcydzieł.

Mecenasi Wyspiańskiego

Ulubionym gościem pani Elizy, przez lata całe bywającym na Wielopolu niemal codziennie, był Stanisław Wyspiański. Do salonu Pareńskich wprowadził go w połowie lat 90. przyjaciel Lucjan Rydel.

Dr Pareński opiekował się schorowanym Wyspiańskim i jego dziećmi (opiekował się zresztą niejednym z bywalców salonu; najpierw w gabinecie przepisywał pigułki na wątrobę i napominał, by przestać pić, bo będzie niedobrze, a po kwadransie, już w salonie za ścianą, szczodrze nalewał do kielicha pacjenta najlepsze trunki).

Państwo Pareńscy namiętnie kolekcjonowali malarstwo. Pani Eliza przekonała męża, by kupować obrazy młodych malarzy, często bywalców salonu. Wspaniałe zbiory Pareńskich były w Krakowie pierwszą tak poważną kolekcją współczesnego malarstwa.

Zamawiali i kupowali obrazy także od Wyspiańskiego. Nie wątpili w ich wartość artystyczną, ale zwłaszcza w pierwszych latach znajomości traktowali te zakupy także jako formę pomocy dla zmagającego się z kłopotami materialnymi malarza.

Wyspiański lubił panią Pareńską. Bardzo często do niej pisywał. W „Weselu" sportretował jej dwie najstarsze córki – Marię i Zofię. Jesienią 1904 roku rozpoczął projektowanie mebli do salonu Zofii i jej świeżo poślubionego męża Tadeusza Żeleńskiego, też bywalca salonu na Wielopolu.

Muza gości rodziców

Niejako przy okazji tego wielkiego projektu namalował Wyspiański pastelowy portret córki Lizki w otoczeniu kwitnących pelargonii.

Eliza Pareńska sportretowana przez Wyspiańskiego jako zaczynająca dopiero rozkwitać, na poły dziecięca jeszcze piękność, niewinne dzieciństwo miała już za sobą. O tamtych latach Lizki niewiele wiadomo (zresztą tak jak i o dzieciństwie i młodości jej brata) – dużo, dużo mniej niż o życiu dwóch najstarszych córek doktorostwa Pareńskich.

Uchodząca już jako podlotek za skończoną piękność, po wyjściu starszych sióstr za mąż stała się Lizka muzą artystów bywających w salonie na Wielopolu i w willi w Tenczynku.

Najwyraźniej tłumy adorujących ją gości, atmosfera niekończącego się bankietu, nieskrywane na Wielopolu flirty oraz plotki o skrywanych, jakże licznych w bywającym tam towarzystwie romansach kiepsko wpłynęły na brylujące w rodzicielskim salonie dziewczę.

Michał Pawlikowski, syn ekonomisty, publicysty, polityka Jana Gwalberta Pawlikowskiego, zapisał w „Pamiętnikach" za rok 1905:

„Dawniej była [moja] stryjenka w bliskich stosunkach z Pareńskimi, których znał cały Kraków; poznałem u niej ich córkę Lizkę (malował ją Wyspiański). Ale jakoś wtedy stosunki już się popsuły. Lizka też, jak się okazało, byłaby nadal najbardziej nieodpowiednim towarzystwem dla Hani. Jeszcze była mała, kiedy przychodziła pijana do szkoły".

Jej starsza siostra Zofia niezbyt długo po swym ślubie z młodym lekarzem Tadeuszem Żeleńskim przeżyła wstrząs, gdy zobaczyła w

ogrodzie w Tenczynku Lizkę całującą się z jej mężem.

Edwardowa Leszczyńska

Za mąż wyszła Eliza w roku 1910. Jej wybrańcem był, a jakże, bywalec salonu rodziców, poeta Edward Leszczyński. Bardzo przystojny, bardzo poetycki. Adam Grzymała-Siedlecki tak go wspominał:

„Było coś nad wyraz uroczego w jego postaci efeba. Dwoje błękitnych oczu świeciło blaskiem szczęścia. Na ustach błąkał się uśmiech szczerości i zadumy zarazem. W gestach pełnia spokojnej wytworności, w ruchach jakieś ledwie dostrzegalne rozleniwienie (...) wystarczyło kilka minut i dwa, trzy wynurzenia, a poznało się, że jest to człowiek nie z tego świata, że rzeczywistość jest dlań pobocznym szczegółem istnienia".

Tadeusz Boy-Żeleński, obcałowany w tenczynkowym ogrodzie przez Lizkę, opisał jej męża z dobrotliwą ironią: „Kochany Edzio Leszczyński! Figura jakby żywcem przeniesiona z epoki Musseta. Najleniwszy z poetów, o którego dusze walczyły z poezją fortepian, papieros i filozofia ścisła, destylowana raczej w dym i marzenia".

Przyjaciół Leszczyńskiego zwiódł jego styl bycia, jego poza poetyckości. W istocie był twórcą nader pracowitym. Już na studiach w wieku 20 lat opublikował swój debiutancki tom wierszy; dwa lata później wyszedł jego poemat prozą „Cupio dissolvi", a zaraz potem – dramat symbolistyczny „Jolanta". W 1905 roku, w wieku 25 lat, obronił na Uniwersytecie Jagiellońskim doktorat o dawnej filozofii indyjskiej.

No i pisał wiersze dla Zielonego Balonika. Słuchając ich, zwijało się ze śmiechu pół Krakowa.

(...) Ha, to kabaret szalony

Na dwór wawelski

orszak diabelski

lotem się wspina

tam żółcią znaczy

co przeinaczy

jaki Puzyna.

W pałacach sztuki

kreśli nauki

nos wściubski wtyka

w ogromne luki

kędy się Styka

z sztuką nie styka.

Leszczyński słynął z przyzwoitości i zwykłej, ludzkiej dobroci, więc i jego zielonobalonikowe rymy tak po prawdzie nie kąsały zanadto.

Największą popularność przyniosła mu rola konferansjera Zielonego Balonika.

Ta konferansjerka, te wiersze, te tomiki, doktorat, poetycka poza, błękitne oczy, wspólne zamiłowanie do wina i zabawy zawróciły Lizce w głowie.

Ślub wzięli we Lwowie 18 stycznia 1910 roku.

Śmierci wieńczą piękne czasy

Przepiękny portret Elizy Pareńskiej był początkiem końca dobrego, pięknego czasu malarza, modelki, rodziny mecenasów; czasu fin de siècle'u.

Stanisław Wyspiański po ciężkiej, wyniszczającej chorobie zmarł trzy lata po namalowaniu portretu. Kraków pożegnał go nieomal królewskim pogrzebem. Zjechali nań ludzie kultury ze wszystkich trzech zaborów. 2 grudnia 1907 roku metalową trumnę ze szklanym wiekiem przeniesiono od o.o. pijarów do kościoła Najświętszej Marii Panny.

Po nabożeństwie żałobnym trumnę przewieziono Drogą Królewską, przez Rynek i Grodzką, na Skałkę. Za karawanem szły tłumy, nad którymi powiewał las biało-czerwonych flag, płonęły setki pochodni. Bił dzwon Zygmunta.

Sześć lat później, 17 czerwca 1913 roku, doktor Stanisław Pareński wsiadł bladym świtem na dworcu w Krakowie do pociągu odjeżdżającego, jak sądził, do Rosji, do przygranicznego Zawiercia. Dwa dni wcześniej odebrał wezwanie do chorej w Zawierciu. Nieraz już jeździł do potrzebujących za nieodległym od Krakowa granicznym kordonem.

Ale ten akurat pociąg jechał nie do Zawiercia, lecz do Mysłowic na niemieckim wówczas Górnym Śląsku. Jeden z pasażerów Pinkus Singer zauważył, wyglądając przez okno, mniej więcej kilometr za stacją w Szczakowej, że w sąsiednim wagonie elegancko ubrany mężczyzna z brodą otworzył drzwiczki, przez chwilę stał, patrząc w umykającą w tył przestrzeń, po czym skoczył – twarzą w stronę lokomotywy. Uderzenie o pędzące wagony odrzuciło skaczącego o kilka metrów na bok.

Dróżnik odnalazł pod nasypem ciało Pareńskiego. Zginął wskutek złamania podstawy czaszki.

Policja zrazu zapowiadała skrupulatne śledztwo, ale w końcu zadowoliła się informacją kolegów i przyjaciół Stanisława Pareńskiego, że doktorowi już nieraz, gdy w drodze do pacjentów wsiadł do niewłaściwego pociągu, zdarzyło się wyskoczyć podczas jazdy i pieszo wrócić na stację – po to, by jak najszybciej dotrzeć do chorego.

Teraz też, uznały władze, gdy tylko doktor zorientował się, że pociąg nie jedzie do Zawiercia, wyskoczył, by powrócić pieszo do stacji w Szczakowej. Tyle tylko, że przed stacją w Szczakowej dwaj konduktorzy, jeden po drugim, informowali Pareńskiego o konieczności przesiadki, w Szczakowej właśnie, na pociąg idący do Zawiercia. Nic nie stało na przeszkodzie, by doktor spokojnie wysiadł w Szczakowej i przesiadł się do pociągu docelowego.

Dlaczego pojechał dalej? Nagle, tuż przed Szczakową, zapadł w drzemkę i przespał stację? W końcu wstał tego dnia już nawet nie o świcie, ale wręcz u schyłku nocy. Mógł być znużony. Jeśli rzeczywiście niepokoił się o stan zdrowia chorej w Zawierciu – mógł wyskoczyć z wagonu.

Ale dlaczego skoczył pod koła pociągu?

Pogrzeb miał wspaniały. W kondukcie szło wiele tysięcy ludzi – krakowskich osobistości i ubogiej młodzieży, której zmarły ułatwiał start w dorosłe życie, artystów i pacjentów, uczonych i byłych powstańców styczniowych. Szedł też, na protezie lewej nogi, były powstaniec, były malarz, przyszły święty – brat Albert, Adam Chmielowski.

Po śmierci dr. Pareńskiego wdowa odsunęła się od ludzi. Tętniące niedawno życiem mieszkanie na Wielopolu opustoszało. Eliza z Muehleisenów Pareńska, białowłosa krakowska Aspazja, ostatnie pięć lat życia spędziła w osamotnieniu. Zmarła w lutym 1918 roku w wieku 61 lat. Pogrzeb był cichy i skromny.

Rok później zginął jej jedyny syn.

Lotnik cesarza i II RP

Jan Pareński w czasie I wojny wstąpił do k.u.k. Luftfahrtruppen, cesarsko-królewskiego lotnictwa wojskowego. Jako oficer obserwacyjny służył na froncie wschodnim w 10. kompanii lotniczej. W czasie I wojny życie znakomitej większości pilotów wojskowych liczono w dniach zaledwie – ginęli po paru lotach bojowych. Jan Pareński przeżył do końca wojny, a dowództwo zaliczyło mu dwa zwycięstwa powietrzne.

W listopadzie 1918 roku dotarł na byłe lotnisko austriackie w Rakowicach pod Krakowem, gdzie utworzono zalążek polskich sił powietrznych – tak zwaną Eskadryllę Lotniczą, z której pod koniec grudnia 1918 roku utworzono 5. Eskadrę Lotniczą (Wywiadowczą).

Jednostka dysponowała czterema samolotami, ale za to wybitnymi lotnikami: asem lotnictwa austro-węgierskiego por. pilotem Franciszkiem Peterem (sześć zwycięstw powietrznych), sierż. pilotem Jerzym Szerudą oraz por. obserwatorem Janem Pareńskim.

Szeruda i Pareński, dwaj najstarsi piloci eskadry, latali wspólnie na wysłużonym austriackim rumplerze. W styczniu 1919 roku patrolowali granicę polsko-czechosłowacką na Śląsku Cieszyńskim.

Kilka dni przed napaścią wojsk czeskich na Śląsk Cieszyński 5. Eskadrę przerzucono na front polsko-ukraiński, na lotnisko Hureczko pod Przemyślem. Tu już nie było mowy o lotach rozpoznawczych. Polskie samoloty atakowały niewielkimi bombami i ogniem karabinów maszynowych oddziały ukraińskie pod Przemyślem. Rumpler Szerudy i Pareńskiego wystartował 16 stycznia 1919 roku do lotu bojowego. Po ataku na ukraiński pociąg pancerny sierż. Szeruda pod ogniem Ukraińców wykonał zbyt gwałtowny zwrot. Samolot runął na ziemię. Obaj lotnicy ponieśli śmierć na miejscu.

Trzy dni później obaj zostali pochowani na krakowskim cmentarzu Rakowickim. Żegnały ich władze miasta, delegacje wojskowe, tłumy mieszkańców. I wielu krakowskich artystów, pomnych zasług rodu Pareńskich dla polskiej kultury.

Pani na Wielopolu

Jeśli wierzyć przekazom przyjaciół i znajomych rodu Pareńskich, w małżeństwie Lizy i Edwarda Leszczyńskiego niemal od początku nie działo się dobrze. On podjął pracę w redakcji czasopisma literackiego „Museion”, w roku 1912 i następnym opublikował w nim dwie rozprawy teoretyczne o poezji. Dla Teatru im.

Słowackiego w Krakowie przetłumaczył „Teatr cudowności” Cervantesa oraz „Zwiastowanie” Claudela.

Przestał jednak publikować tomiki poezji. Jego pojmowanie poezji, parnasistowskie celebrowanie formy, skomplikowane, kunsztowne rytmizowanie i rymowanie poetyckiego tekstu, ciągoty symbolistyczne wreszcie odstręczały czytelników i krytyków.

Po śmierci dr. Stanisława Pareńskiego panią na wielopolskim domu została Lizka. Nie próbowała, zresztą nie byłaby w stanie, odtworzyć salonu rodziców – zarazem szczęścia i przekleństwa jej dzieciństwa, jej życia. Od dawna sporo piła, sięgała po narkotyki. Nieraz próbowała się leczyć z nałogu, także w Szwajcarii. Bez skutku. Rodzeństwo i matka odsunęli się od niej.

W 1921 roku po długich męczarniach spowodowanych rakiem gardła zmarł w wieku 41 lat Edward Leszczyński. Lizka miała wtedy 33 lata. Została z paroletnim synkiem, niespełnieniem, ciężką depresją, nałogiem. 3 kwietnia 1923 roku przedawkowała morfinę.

Pozostał portret. Arcydzieło. Prorocze epitafium.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI

Tropiciel zrabowanych skarbów

Ołtarz mariacki był dla niego wszystkim. „Tym żyję, dla tego działam” – pisał Karol Estreicher, człowiek, dzięki któremu dzieło Wita Stwosza, a także wiele

innych bezcennych zabytków zrabowanych przez Niemców wróciło po wojnie do Polski.

MARTA GRZYWACZ

FOT. KAROL SZCZECIŃSKI/EAST NEWS

Karol Estreicher z fragmentem ołtarza Wita Stwosza.

„Mężczyzna na mostku kapitańskim wyraźnie się chwiał. Nie z powodu wysokich fal, lecz dlatego, że był pijany. Nie dziwię mu się" – zapisał w „Dzienniku wypadków" krakowski historyk sztuki Karol Estreicher. Był czerwiec 1940 r. Francja właśnie została pokonana przez Niemców i nastroje wśród Polaków były fatalne. Statek „Chorzów" pod dowództwem kapitana Zygmunta Góry odbił

od francuskiego brzegu i skierował się w stronę Wysp Brytyjskich, mając pod pokładem 74 skrzynie z wawelskimi arrasami, Szczerbcem, czyli mieczem koronacyjnym królów polskich, Biblią Gutenberga, „Psałterzem floriańskim", rękopisami Chopina i innymi skarbami z Wawelu i Muzeum Narodowego w Warszawie.

Ratuj pan sam!

Zaledwie parę dni wcześniej, 15 czerwca 1940 r., Karol Estreicher, pełniący funkcję sekretarza premiera Władysława Sikorskiego, pisał w „Dzienniku wypadków": „Cofające się pijane oddziały angielskie. Po południu ocknąłem się. Muszę ratować gobeliny Zygmunta Augusta i skarbiec wawelski. W Aubusson tłumy uchodźców. Idę do p. Janeau – kierownika manufaktury gobelinów, gdzie i nasze są złożone, i żądam wydania ich pod pretekstem, że jadą na wystawę do Ameryki. Za 40 tys. franków postanawiam kupić samochód ciężarowy. Cały dzień pakujemy skarbiec wawelski w paczki, skrzynki i w płócienka. 17 czerwca: wpadłem do prefektury w Libourne. Sikorskiego napotkałem przy wyjściu:

– Panie Generale, ratuj Pan skarbiec wawelski.

– Ratuj Pan sam, ja muszę ratować rząd Rzeczypospolitej.

– Dobra – powiedziałem.

Dopadam p. Górę, kapitana »Chorzowa«. Mówię mu, co mam za ładunek, jakiej ceny. Góra zalany mówi: »All right, zabieram«. O 4-tej po południu migiem załadowane już wszystko. Jakaś łapóweczka celnikom francuskim. Szczerbiec wyjęty i opakowany jest koło mnie. Na arrasach śpimy we trzech".

Estreicher przywiązał miecz koronacyjny do deski, bo jeśli statek zatonie, przynajmniej on się uratuje. W lipcu 1940 r. skarby wawelskie pod nadzorem dr. Stanisława Świerza-Zaleskiego, kustosza zbiorów wawelskich, i inż. Józefa Polkowskiego, pracownika biura renowacji Zamku Wawelskiego, przetransportowano z Wielkiej Brytanii do Kanady.

Skrzynie ze skarbami

W połowie sierpnia 1939 r. Karol Estreicher prawie nie wychodził z kościoła Mariackiego. Energiczny, nieco gwałtowny 33-letni doktor UJ dostał do pomocy 20 osób, które uwijały się od rana do nocy przy rozmontowywaniu jednego z największych ołtarzy na świecie. Monumentalny tryptyk z tysiącletniego już wówczas drewna, wysoki na 13 metrów i szeroki na 11, zbudowany w XV w. przez Wita Stwosza, przybysza z Norymbergi, trudno było podzielić na części. Prace trwały dwa tygodnie. „Dokonaliśmy wtedy interesujących odkryć, znaleźliśmy sposób jego montowania na podstawie i układania" – pisał Estreicher.

Szafa, w którą Wit Stwosz wmontował rzeźby, przykryta dywanami, pozostała w kościele Mariackim, a figury owinięte w gazety dostarczane kilogramami z redakcji „Ilustrowanego Kuriera Codziennego" zapakowano do 30 skrzyń i spławiono Wisłą do Sandomierza. Miały jechać dalej, do Gdyni, a potem do Szwecji, ale wybuchła wojna, więc ukryto je w sandomierskiej katedrze.

Mniej więcej w tym czasie do krakowskiego Muzeum Czartoryskich zwożono skrzynie z blachy ocynkowanej wyłożone pluszem. Na jednej z nich ktoś namalował czarną farbą litery L.R.R. Do środka pracownicy muzeum włożyli trzy obrazy: „Damę z gronostajem" Leonarda da Vinci, „Portret młodzieńca" Rafæla Santiego i

„Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem" Rembrandta. W wielkiej tajemnicy ordynat Augustyn Czartoryski przewiózł zbiory do rodzinnego pałacu w Sieniawie, w południowej części Kotliny Sandomierskiej, i złożył w zamurowanej skrytce w piwnicy.

Kiedy prace przy ołtarzu dobiegały końca, na Wawelu wciąż jeszcze pakowano arrasy i inne cenne przedmioty. Już 1 września stało się jasne, że skarbów nie da się wywieźć z Krakowa koleją, bo Niemcy szczególnie energicznie bombardowali tory, więc je także spławiono Wisłą. Wojewoda krakowski nie dał samochodów na przewiezienie „jakichś szmat", więc 3 września wawelskie skrzynie, paki i rulony dojechały na nabrzeże Wisły wozami do przewożenia gnojówki. Załadowane na galar węglowy pod ostrzałem z powietrza razem z pracownikami Wawelu popłynęły do Kazimierza Dolnego, gdzie przeładowano je na wozy i z pomocą okolicznych chłopów przewieziono do Lublina. A stamtąd trzema autobusami i ciężarówką przetransportowano do Rumunii, skąd odpłynęły do Francji.

Kradzież dobrze zorganizowana

Z początkiem wojny razem z Wehrmachtem granicę przekroczyły oddziały, które zaczęły plądrować muzea, galerie i dwory. Niemcy, którzy przygotowali się do grabieży zabytków bardzo starannie, jeszcze w czerwcu 1939 r. powołali kilka organizacji do katalogowania dzieł sztuki w okupowanych krajach. Operacją dowodził dr Hans Posse, dyrektor drezdeńskiej Gemäldegalerie, który miał wyłuskiwać co wartościowsze przedmioty i wysyłać je do Niemiec. Hitler planował utworzenie w Linzu największej na świecie galerii sztuki i potrzebował eksponatów, a od dawna zaprzyjaźniony z polskimi muzealnikami Posse dokładnie wiedział,

czego szukać w Polsce. I z nadania Hitlera miał pierwszeństwo wyboru.

Już 18 września dzięki niejakiemu Sauerowi, miejscowemu młynarzowi, który aspirował do statusu folksdojcza, Niemcy odkryli w pałacu w Sieniawie 16 skrzyń ze zbiorami Czartoryskich. To podobno wtedy na werniksie „Damy..." któryś z Niemców odcisnął ślad żołnierskiego buta. Standartenführer SS Kajetan Mühlmann, mianowany przez Hermanna Göringa specjalnym pełnomocnikiem do zabezpieczenia dóbr kultury w okupowanej Polsce, kazał przewieźć „wielką trójkę" do Berlina, a Posse natychmiast zarezerwował ją dla galerii w Linzu. Z niejasnych do końca przyczyn obrazy wróciły jednak do Krakowa – prawdopodobnie z obawy, żeby nie położył na nich ręki Göring, który zbierał dzieła do własnej kolekcji. Hitler powierzył je opiece generalnego gubernatora Hansa Franka, który w lipcu 1944 r. wywiózł kolekcję na Dolny Śląsk.

Dwa tygodnie po odkryciu obrazów w Sieniawie w Sandomierzu Niemcy wpadli na ślad rzeźb z ołtarza mariackiego. Przewieziono je do Berlina, do gmachu Banku Rzeszy, ale ponieważ nie mieściły się w skarbcu, ustawiono je na korytarzach, a w końcu za zgodą Hitlera pojechały do Norymbergi, rodzinnego miasta Wita Stwosza. Tam ukryto je w wydrążonym w skale schronie.

Wiosną 1940 r. nocami w kościele Mariackim słychać było miarowe stukanie młotów i szuranie pił – sprowadzeni z Niemiec cieśle próbowali rozmontować nieruszaną od czasów Wita Stwosza szafę ołtarza mariackiego. Operacja objęta była całkowitą tajemnicą, kościół zamknięto, a ponieważ robotnicy nie byli w stanie rozebrać konstrukcji, rozpiłowali ją na części, które wojsko przewiozło

pociągiem do Norymbergi. Bez osobistej zgody ministra propagandy Josepha Goebbelsa prasa nie miała prawa wspominać o istnieniu ołtarza.

Spis rzeczy ukradzionych

„Nerwy, nerwy, nerwy" – tak opisywał Estreicher w „Dzienniku wypadków" swój stan psychiczny we Francji, do której przedostał się po kampanii wrześniowej. Jako sekretarz Sikorskiego notował za jego zgodą wydarzenia polityczne, plotki, kłótnie, intrygi emigrantów, dokumentował upadek Francji i swoje zmagania z ratowaniem polskich zabytków. To ostatnie interesowało go znacznie bardziej niż polityka. Zaraz po ewakuacji z Francji zaczął organizować w Londynie Biuro Rewindykacji Polskiego Mienia Kulturalnego. Jego liczący ponad 300 stron katalog „The Cultural Losses of Poland", nad którym pracował przez kilka lat, zawierał listę zagrabionych przedmiotów w porządku alfabetycznym i według nazw miejscowości, a także nazwiska grabieżców. Estreicherowi pomagała specjalna komórka AK, która w Polsce zbierała informacje od archiwistów, muzealników, bibliotekarzy i kolejarzy obsługujących pociągi wywożące zabytki za granicę.

Latem 1940 r. wiedział już, że Niemcy ukradli ołtarz Wita Stwosza z Sandomierza i Krakowa. Pozostawało pytanie, dokąd go wywieźli. Estreicher był akurat w Szwajcarii, kiedy w polskim poselstwie w Bernie pojawiła się grupa wynędzniałych uciekinierów z robót przymusowych w Norymberdze, których Niemcy użyli do kopania schronu pod górą zamkową. Wit Stwosz? – pytał Estreicher w „Dzienniku wypadków", nie kryjąc nadziei. Rok później ze Sztokholmu przyszła informacja, która to potwierdziła. Z pomocą londyńskiego radia Estreicher podjął działania dezinformacyjne: Doszedłem do przekonania, żeby głośno mówić o tym, że ołtarz

został zrabowany i jest w Berlinie, choć wiedzieliśmy, że znajduje się pod górą zamkową w Norymberdze. Szło o to, żeby w ostatniej chwili, kiedy Niemcy przegrają wojnę, nie chcieli zatrzeć tego rabunku albo go zniszczyć.

Ludzie od pomników

W 1942 r. Estreicher wyruszył z kolejną misją. Tym razem do USA, gdzie wygłaszał referaty na temat skali grabieży i żądał, by po zwycięstwie wszystkie niemieckie zbiory sztuki oddać pod przymusowy zarząd aliancki. Domagał się też wprowadzenia zakazu handlu sztuką na terenie Rzeszy, żeby do nieświadomych nabywców nie trafiały skradzione przedmioty. Proponował zorganizowanie szkoleń dla rewindykatorów, którzy zajmą się odszukiwaniem ukradzionych przez Niemców dzieł z krajów okupowanych. I przekazanie tym państwom w zastaw zasobów z niemieckich muzeów – jako gwarancji, że Niemcy zwrócą to, co ukradli.

W 1943 r. włączył się w prace Sekcji Zabytków, Dzieł Sztuki i Archiwów (The Monuments, Fine Arts and Archives Programm – MFAA), w której skład weszło blisko 400 osób z 13 krajów – artystów, historyków sztuki, bibliotekarzy, architektów. Ci, jak ich nazywano Monuments Men, czyli „ludzie od pomników", pojawili się w Europie razem z desantem w Normandii, żeby szukać zagrabionych dzieł i ratować zabytki przed zniszczeniem.

Bycie w Monuments Men otwierało Estreicherowi wiele drzwi, a sprawą ołtarza mariackiego próbował zainteresować, kogo się dało: „Naciskam Amerykanów, ażeby szukali w Norymberdze pod zamkiem. On tam na pewno jest. Nasz MSZ jest mi nieżyczliwy, ponieważ wiedzą, że jestem zwolennikiem wysłania Ołtarza

Mariackiego natychmiast do Polski, wszystko jedno jakiej, do Krakowa, do kościoła Mariackiego. Uważa mnie wobec tego za karierowicza, za zdrajcę etc. Słyszę cierpkie uwagi, dochodzą mnie plotki, nie chcą mnie wysłać do Niemiec. Daję w sztabie Andersa instrukcje. Wiem, że Czapski będzie w Norymberdze. Niech szuka".

Rozsyłał zdjęcia znajomym antykwariuszom, nagabywał historyków sztuki, prosił nawet o pomoc znajomego, amerykańskiego milionera Johna Nicolasa Browna, żeby przeleciał się nad Norymbergą swoim samolotem, bo może coś zauważy. Jednak Brown niczego nie dostrzegł.

Za żelaznymi drzwiami

Wreszcie, w czerwcu 1945 r., dostał zgodę Amerykanów na podróż do Norymbergi będącej w strefie okupacyjnej USA. Załatwienie formalności zajęło mu kilka miesięcy, potem nie dopisywała pogoda, więc poleciał dopiero w listopadzie. W „Dzienniku wypadków" pisał: „Na dole pod zamkiem wielkie żelazne drzwi za małym domkiem – nikt by się nie domyślił. Wejście do piwnicy. Są, stoją i jest ich całe mnóstwo. Posągi apostołów... Madonna... płaskorzeźby... wielkie wzruszenie... Niestety, brakowało szafy, skrzydeł drzwi, ornamentów i ozdób, które składały się na całość".

W połowie grudnia do mieszkania kustosza Muzeum Germańskiego w Norymberdze, dr. Eberharda Lutzego, który był przy dekonstrukcji szafy w kościele Mariackim, wkroczyła amerykańska ekipa śledcza, a wraz z nią Estreicher, który wziął na siebie przesłuchanie kustosza. Informacje zdobyte wtedy i podczas rewizji w gmachu muzeum pomogły w zlokalizowaniu pozostałych części ołtarza złożonych w zawilgoconej piwnicy zamku Wiesenthau, 30 km od Norymbergi.

„Prace nad Ołtarzem Mariackim: paręset części. Brak miejsca w Norymberdze, gdzie by ołtarz złożyć, aby części porządkować, czy wszystko jest. Szkody nieznaczne w rzeźbach.(...) Całymi godzinami siedzę zamknięty w schronie, przerzucam rzeźby, porządkuję, nie mogę się doliczyć. Ręce od zimna zgrabiałe" – notował w „Dzienniku wypadków".

Przeliczenie 2 tys. części ołtarza zajęło mu pięć miesięcy. Oprócz tego razem z innymi „pomnikowcami" prowadził poszukiwania innych dzieł sztuki. 13 grudnia 1945 r. weszli do willi Hansa Franka w Neuhaus, i tam Estreicher odnalazł „Damę z gronostajem" Leonarda da Vinci i „Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem" Rembrandta. Nie było trzeciego obrazu z „wielkiej trójki" – „Portretu młodzieńca" Rafæla. Gdzie i w jakich okolicznościach zniknął – wciąż pozostaje tajemnicą.

Trudne powroty

Powrót dzieł odnalezionych za granicą do komunistycznej Polski nie był prostą sprawą. Estreicher pisał: „Przeciwko mnie działają byli urzędnicy MSZ [rządu emigracyjnego], którzy (...) uważają, że lepiej, aby dzieła sztuki, jakie znajdą się w Niemczech, przeszły do Londynu i pozostały w rękach Rządu, niż aby miały »wpaść w ręce bolszewików«. Działają również i arystokraci: Lubomirski, S. Zamoyski... Ci chcą zdobyć dzieła sztuki z muzeów Lwowa, Krakowa, Warszawy i sprzedać je za miliony $. Wiem to od Henry Taylora, bo dawał mi do poznania, że dobrze zrobię, jeśli dopomogę Metropolitan w nabyciu Leonarda Czartoryskich".

Estreicher nie ustąpił. Doprowadził do tego, że 26 kwietnia 1946 r. z Norymbergi ruszył w kierunku polskiej granicy pociąg z 30 wagonami, w których jechały bezcenne dzieła sztuki. Data 26

kwietnia nie była przypadkowa. Prognozy meteorologiczne mówiły, że od 27 kwietnia do 8 maja nie będzie padać, co było istotne ze względu na wilgoć, która mogłaby zniszczyć drewniane rzeźby. Ołtarz mariacki był eksponatem specjalnej troski, umieszczono go w wyścielanych skrzyniach na wielkiej amerykańskiej ciężarówce.

W innych wagonach jechały obrazy Canaletta, Rubensa, Watteau, Cranacha, Kulmbacha, „Dama z gronostajem" „Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem" i wiele innych cennych przedmiotów. Konwój eskortowało trzech oficerów i dwunastu uzbrojonych żołnierzy amerykańskich, którzy po przekroczeniu granicy niemiecko-czechosłowackiej co jakiś czas musieli strzelać w powietrze, żeby odpędzić czerwonoarmistów chcących się wedrzeć do pociągu. Bezustanne nękanie pytaniami, co wiozą i czy mają zgodę władz radzieckich, opóźniało podróż, ale w końcu, 30 kwietnia, pociąg z bezcennymi dziełami sztuki, oficjalnym już delegatem władz warszawskich Karolem Estreicherem, amerykańską eskortą i dziennikarzami przekroczył granicę Polski.

Na trasie z Zebrzydowic do Krakowa pociąg witały tłumy, a na większych stacjach – komitety powitalne. W Krakowie na peronie powiewały polskie i amerykańskie flagi, prężył się szwadron honorowy kawalerii szkoły podchorążych, a orkiestra kolejowa grała „Mazurka Dąbrowskiego". Przybyli dygnitarze, duchowni, przedstawiciele związków zawodowych, organizacji społecznych i tłumy krakowian. Zabrakło tylko Bolesława Bieruta, który w ostatniej chwili zrezygnował z przyjazdu, żeby nie musieć dziękować Amerykanom. Kiedy pociąg się zatrzymał, jeden z fotoreporterów zrobił słynne zdjęcie, na którym Estreicher pokazuje z dumą „Damę z gronostajem", jedyny w Polsce obraz Leonarda da Vinci.

Ołtarz Wita Stwosza przetransportowano od razu do kościoła Mariackiego, ale wkrótce trafił do pracowni konserwatorskiej, a potem na wystawę na Wawelu. Komunistyczne władze długo nie chciały go zwrócić kościołowi Mariackiemu; stało się to dopiero 18 lat po kradzieży, w 1956 r.

Koniec wojny był jednocześnie początkiem rywalizacji między rządem emigracyjnym a władzami Polski Ludowej o kontrolę nad skarbami, które zostały za granicą. Kustosz Świerz-Zaleski i inż. Polkowski, którzy opiekowali się kolekcją wawelską, postanowili ją ukryć i skrzynie rozparcelowano w różnych miejscach w prowincji Quebec w Kanadzie. Świerz-Zaleski dał się przekonać pierwszy i ujawnił wiele skrytek, natomiast Polkowskiego wziął na siebie Estreicher. W dużej mierze dzięki jego uporowi skarby wawelskie wróciły do Polski. W 1959 r. przyjechał Szczerbiec, rękopisy Chopina i inne cenne zabytki, a dwa lata później wawelskie arrasy. Transport XVI-wiecznych gobelinów, który wyceniono na 60 mln dol., ubezpieczyło 30 krajów. Estreicher nie został poproszony o udział w ich eskortowaniu do Polski. Za nagrodę musiał mu wystarczyć talon na moskwicza.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI

Warszawa chowa męczenników

Henryk Pillati namalował obraz, który tylko na pozór bliższy jest fotografii niż artystycznej kreacji. Z odtworzonych z werystyczną pasją elementów wielkiego narodowego misterium pogrzebu pięciu

męczenników skomponował własną wizję ich ostatniej drogi.

WŁODZIMIERZ KALICKI

MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE

Henryk Pillati namalował „Pogrzeb pięciu ofiar manifestacji w Warszawie" w zgaszonym świetle podkreślającym smutek.

Z szarawą fasadą kościoła św. Krzyża w Warszawie kontrastuje żółtobrązowy tynk przylegającego doń z prawej strony parterowego domku – gdyby nie zdobnie rzeźbione drzwi, wyglądałby on tak skromnie, jakby go postawiono na jakimś dalekim przedmieściu Warszawy, a nie przy reprezentacyjnym Krakowskim Przedmieściu.

Gęsty tłum widzów najrozmaitszych stanów i w różnym wieku w żałobnej czerni, z żałobnymi wstążkami, w milczeniu patrzy na mężczyzn wynoszących z kościoła pięć prostych czarnych trumien.

Ostatnią żałobnicy wynoszą dopiero z kościelnych drzwi. Kondukt poprzedza kilku księży, za którymi kroczy trzech biskupów katolickich w uroczystych szatach, w mitrach na skroniach i zdobnych mucetach na ramionach.

Za biskupami katolickimi postępują duchowni protestanccy. Jeden z nich trzyma w lewej ręce Biblię.

Strzały, które paść musiały

Takiej tragedii nie dało się uniknąć. Wiosną 1861 roku krew musiała się w Warszawie polać. Patriotyczne wzmożenie ogarnęło wszystkie warstwy społeczeństwa Warszawy, kółka konspiracyjne mnożyły się jak grzyby po deszczu. Wszyscy, także ziemianie z całego kraju przybywający do Warszawy na obrady wpływowego Towarzystwa Rolniczego, dyskutowali o sprawach publicznych, o reformach, o wyzwalaniu się z gorsetu samodzierżawia.

Już 29 listopada 1860 roku, w rocznicę wybuchu powstania listopadowego, grupa młodzieży zaintonowała przed kościołem Narodzenia NMP patriotyczne pieśni, w tym „Warszawiankę" i „Jeszcze Polska nie zginęła". Potem co rusz patriotyczne śpiewy powtarzały się w kilku warszawskich kościołach. Zachęceni biernością policji warszawiacy zorganizowali 25 lutego 1861 roku, w 30. rocznicę bitwy pod Grochowem, ogromny wiec na Rynku Starego Miasta. Oberpolicmajstra Trepowa wzywającego tłumy do rozejścia się student Władysław Krajewski uderzył kijem w twarz.

Demonstrację rozpędziła sotnia kozaków i batalion piechoty. Żołnierze płazowali szablami, ale nie strzelali. Bojący się wybuchu powstania carski namiestnik Michał Gorczakow nie chciał dopuścić

do rozlewu krwi – dla cara byłby to dowód, że nie panuje on nad sytuacją.

Ale generałowie Gorczakowa chcieli strzelać.

W środę, 27 lutego 1861 roku, konspiratorzy zamówili w kościele karmelitów na Lesznie mszę za Artura Zawiszę powieszonego w 1833 roku za udział w nieudanej wyprawie powstańczej Zaliwskiego do Królestwa.

Po mszy ludzie pomaszerowali na Stare Miasto. Na placu Zamkowym piechurzy broniący dostępu do Zamku zaatakowali demonstrację i zepchnęli ją na Krakowskie Przedmieście. Tam, nieopodal tzw. starej poczty saskiej przy zbiegu Trębackiej, Koziej i Krakowskiego Przedmieścia, demonstranci zmieszali się z konduktem pogrzebowym. Kozacy bili kogo popadnie – i studentów, i bernardynów niosących na czele konduktu krzyż. W ferworze krzyż połamali. Wtedy demonstranci obrzucili cegłami i bryłami lodu zarówno kozaków, jak i nadchodzącą pod dowództwem gen. Wasyla Zabołockiego kompanię Niżowskiego Pułku Piechoty. Zabołocki dał komendę: „Ognia!".

Tłum rozbiegł się, ale zaraz znów się zebrał na placyku przed dawną pocztą saską. Na bruku leżeli ranni i zabici.

Z rannym na Zamek

Pośród rannych w najcięższym stanie był 55-letni obywatel ziemski z Sieradzkiego Marceli Paweł Karczewski. Wywodził się z wielce szanowanej rodziny ewangelicko-reformowanej, a do Warszawy przyjechał na obrady Towarzystwa Rolniczego. Karczewskiego wsadzono do dorożki i powieziono do jego pokoju w Hotelu

Smoleńskim. Zarządca hotelu przerażony, iż przyjdzie mu odpowiedzieć za wpuszczenie postrzelonego przez wojsko, przechodniów z konającym Karczewskim odprawił.

Zdesperowany woźnica labiedził, że nie wie, dokąd ma z rannym jechać. Wtedy student Szkoły Sztuk Pięknych Szymon Katyll poradził mu, by jechał na Zamek, gdzie rezyduje namiestnik Gorczakow. Gdy żołnierze trzymający straż przy kolumnie Zygmunta powozu nie przepuścili, ktoś rzucił myśl, by rannego zawieźć do magazynu mód sióstr Kuhnke znajdującego się w kamienicy Malcza, niemal naprzeciwko miejsca tragedii. Nieraz manifestowały one swój patriotyzm i jasne było, że ofiarą zajmą się bez wahania.

Z apteki Hakebeila doniesiono bandaże i medykamenty, ale mimo prób tamowania krwi Marceli Karczewski zmarł w sklepie sióstr Kuhnke.

W tłumie u zbiegu Koziej, Trębackiej i Krakowskiego Przedmieścia szybko rozeszła się wiadomość, gdzie trafił ranny. Kolejną ofiarę demonstranci przenieśli także do magazynu mód. Był to Zdzisław Rutkowski, ziemianin z Jaszowic w powiecie radomskim. On także, tak jak Karczewski, był członkiem Towarzystwa Rolniczego i także do Warszawy przyjechał na obrady Towarzystwa.

Do sklepu sióstr Kuhnke przeniesiono również zastrzelonego Karola Brendela, robotnika zakładów metalowych.

Ciało ucznia gimnazjum realnego Michała Arcichiewicza demonstranci zanieśli do pałacu Andrzeja hr. Zamoyskiego, w którym rodzice zabitego odnajmowali mieszkanie.

Piątego zabitego – czeladnika krawieckiego Filipa Adamkiewicza – zrazu nikt nie rozpoznał. I znów tak jak konającego Karczewskiego próbowano zawieźć ofiarę dorożką do Zamku Królewskiego i pokazać zwłoki namiestnikowi. Żołnierze ponownie zawrócili dorożkę spod kolumny Zygmunta na Krakowskie Przedmieście.

Na rogu Krakowskiego i Trębackiej stał już ponadtysięczny tłum. Gdy zbliżał się powóz ze zwłokami, rozległy się okrzyki: „Czapki z głów! Cześć ofiarom!". W tym momencie z Koziej wyjechał w powozie jakiś pułkownik i zapytał stojących, co się dzieje. Wtedy pewien młody człowiek wskoczył na stopień powozu, uderzył Rosjanina w twarz, z okrzykiem: „Zdjąć czapkę!" zerwał mu wojskowy kaszkiet i uciekł.

Polegli w Europejskim

Około godz. 16 ciało Adamkiewicza zostało zawiezione do Hotelu Europejskiego. Obecny akurat jeden z udziałowców hotelu Wambach polecił otworzyć narożny salon pod numerem 64. na drugim piętrze, przeznaczony na koncerty i zebrania. Ciało złożono na pakach nakrytych czystym prześcieradłem.

Krótko potem z nieheblowanych desek zbito nosze, nakryto je tkaniną i uroczyście przeniesiono zwłoki trzech zabitych z salonu sióstr Kuhnke. Nieznani ogółowi ludzie wzięli sprawy w swoje ręce. W pałacu hr. Zamoyskiego ktoś okrył czarnym suknem drzwi prowadzące z dziedzińca do mieszkania Arcichiewiczów, w którym spoczywało ciało Michała. W Hotelu Europejskim, w salonie muzycznym, ułożono czterech zabitych na ustawionych w rzędzie materacach przykrytych białymi prześcieradłami. Zabitych obnażono do pasa, by widoczne były zakrwawione rany postrzałowe. Przed drzwiami sali studenci akademii medycznej zaciągnęli honorową

straż. Ktoś dostarczył kilka skrzyń pociętej już na paski czarnej krepy. Każdy z długiej, ciągnącej się po schodach w dół kolejki czekających na złożenie hołdu zabitym przewiązywał sobie przed wejściem lewe ramię krepą.

„Każdy z odwiedzających pochyla się z uszanowaniem nad zwłokami, całując ich rany. Kilku siwych starców z śladem krwi na sumiastych wąsach, klęcząc i złożywszy palce na krzyż, wykonywa głosem przenikającym do głębi serca przysięgę wiecznej zemsty wrogowi. Wśród przybyłych zjawia się jakiś kadet w uniformie wojskowym; ktoś wymierza mu policzek, zrywa epolety, łamie pałasz, ciska na podłogę, depcze nogami!" – wspominał student Szymon Katyll.

Na ulicach studenci i młodzież zaczepiali wieczornych przechodniów: „Czyś pan Polak?". Na odpowiedź twierdzącą mówili: „Daj pan lewe ramię!", i bez słowa zawiązywali czarną żałobną opaskę z krepy.

Wzburzenie ogarniało kolejne dzielnice. Rzeźnicy na Solcu ostrzyli już topory i noże – a jeśli nawet ostrzyli nieliczni, jeśli nie ostrzyli wcale, lecz tylko ostrzenie zapowiadali, to wieść przedostawała się na Krakowskie Przedmieście, gdzie o tych ostrych toporach i nożach bez przerwy wczesnym wieczorem 27 lutego rozprawiano – starsi obywatele ze zgrozą, młodsi, studenci zwłaszcza, z nieskrywanym entuzjazmem. Ziemianie i mieszczanie czuli, że temu ostrzeniu muszą położyć tamę – natychmiast, bo popłynie rzeka krwi.

Wieczorem, gdy ciała zabitych leżały na katafalkach z hotelowych sienników, do gmachu Resursy Kupieckiej pomaszerowały tłumy. Szli kupcy, jechali dorożkami bankierzy, i to ci najpotężniejsi, z Leopoldem Kronenbergiem na czele, ale także – i to była nowość –

zjawili się inteligenci: lekarze, dziennikarze, adwokaci. No i księża. Bóg był wszak po stronie demonstrantów, tego popołudnia pierwszym odruchem manifestujących studentów było zdobycie krzyża albo świętego obrazka.

Delegacja do namiestnika

Na zebraniu w Resursie wybrano delegację miejską, reprezentację społeczeństwa Warszawy – rzecz niesłychana w samodzierżawnym imperium. Delegacja o 23 zjawiła się na Zamku. Namiestnik, przerażony strzelaniną i perspektywą wybuchu powstania, delegatów przyjął. Gdy Gorczakow tłumaczył, że strzelano przez pomyłkę, członek delegacji szewc Stanisław Hiszpański rzekł: „Mości książę, szewc jestem i mam kilkunastu czeladzi, ale jeśli z mego warsztatu wyjdą złe buty, nikt nie zapyta, który to niezręczny czeladnik towar zepsuł, ale powie: partacz Hiszpański". „Więc to ja jestem według ciebie winien?" – spytał namiestnik. „A z przeproszeniem, nikt inny" – odparł szewc.

Połączone siły delegacji miejskiej i Towarzystwa Rolniczego wymogły na namiestniku zezwolenie na uroczysty pogrzeb pięciu ofiar, usunięcie na czas pogrzebu policji i wojska z ulic, zwolnienie aresztowanych podczas ostatnich demonstracji i zamieszek, śledztwo w sprawie oddania salwy i ukaranie winnych, dymisję oberpolicmajstra Trepowa i mianowanie na jego miejsce Włocha w służbie carskiej gen. Amilkara Paulucciego, który cieszył się popularnością wśród Polaków.

Krew pięciu męczenników dała plon oszałamiający – podczas obrad Towarzystwa Rolniczego ogarnięci patriotycznym zapałem ziemianie uchwalili uwłaszczenie chłopów, co łącznie z powołaniem delegacji miejskiej, a zwłaszcza ze spektakularnym doproszeniem do niej

rabina Beera Majzelsa, było w istocie faktycznym zrównaniem w prawach wszystkich stanów i wyznań.

Rewolucja francuska, by to osiągnąć, przelała morze krwi; w Warszawie wystarczyła krew pięciu męczenników.

Być może to chciał pokazać Henryk Pillati, stosując wyraźny podział na dwie strefy kolorystyczne. Po lewej stronie, tam gdzie kościół, trumny, pogrążony w bólu tłum, jest strefa kolorów zimnych, zgaszonych, żałobnych. To sfera Ofiary. Po prawej, tej, w którą zmierzają trumny – jasna ściana domku z apteką, biel komż duchownych. To sfera Nadziei.

Karol Beyer fotografuje męczenników

Wszyscy mieli świadomość, jak wiele pięciu zabitym zawdzięczają. I wszyscy chcieli oddać im ostatnią przysługę.

Już w dniu strzelaniny obywatel ziemski Jakub Piotrowski rozpoczął zbiórkę na pogrzeb. Warszawiacy wrzucali ofiary w gotówce i biżuterii. Potem delegacja miejska powołała komitet organizacyjny, który datę pogrzebu wyznaczył na 2 marca.

Na parterze Hotelu Europejskiego znajdował się zakład fotograficzny Karola Beyera, który na początku lat 40. wyjechał do Paryża, gdzie nauczył się wytwarzania dagerotypów, obrazów fotograficznych uzyskiwanych na metalowej płytce w jednym egzemplarzu. W roku 1844 założył pierwszy na ziemiach polskich zakład dagerotypowy. Wszyscy, jeśli tylko było ich na to stać, chcieli mieć dagerotypowy portret. Beyer szybko stał się człowiekiem zamożnym.

Gdy wynaleziono fotografię, porzucił technikę dagerotypową i z czasem przeniósł zakład fotograficzny z retuszernią z Senatorskiej pod najbardziej prestiżowy adres – do Hotelu Europejskiego. Beyer był patriotą, brał udział w zebraniach i politycznych dyskusjach w Resursie Kupieckiej, gdzie z jego głosem bardzo się liczono. W dniu strzelaniny wybrano go do delegacji miejskiej. Nazajutrz, gdy czterej zabici leżeli w hotelu, Beyer udał się do salonu nr 64 i sfotografował ich.

Wstrząsające zdjęcia ukazywały ofiary z profilu, wyraźnie widać było rany od kul. Później Beyer zrobił też fotografię pośmiertną Michała Arcichiewicza. Tło na niej jest odmienne, a zabity – tylko on jeden – jest starannie ubrany. Wbrew zatem wspomnieniom i relacjom z tamtego czasu najwyraźniej Beyer pofatygował się do pałacu hr. Zamoyskiego i tam w mieszkaniu rodziców sfotografował zabitego Arcichiewicza.

Fotografie zmontowane przez Beyera w niewielkie fotograficzne tableau wkrótce w tysiącach egzemplarzy pójdą w kraj i wstrząsną społeczeństwem.

W ciągu nocy poprzedzającej pogrzeb studenci sformowali straż obywatelską mającą zastąpić policję. Tej samej nocy zwłoki pięciu poległych przeniesiono do kościoła św. Krzyża przy Krakowskim Przedmieściu. Trumny wystawiono w nawie głównej, a straż honorową pełnili uczniowie szkół średnich.

Całe miasto na pogrzebie

Ranek 2 marca był piękny, słoneczny, nad wyraz ciepły – kobiety biorące udział w pogrzebie były ubrane do figury. Iście wiosenną słoneczną pogodę Pillati zignorował, choć był malarzem z pierwszej

generacji polskich realistów, dla których naczelną kategorią estetyczną była kwestia prawdy artystycznego przedstawienia rzeczywistości. Dla zbudowania nastroju potrzebował światła przytłumionego, wręcz uciekającego w szarości.

Ale był przecież realistą, i to skrupulatnym. Najlepiej widać to po bruku Krakowskiego Przedmieścia przed kościołem. 30 maja 1861 roku Beyer sfotografował procesję Bożego Ciała przed kościołem św. Krzyża – na fotografii widać, że bruk na chodniku przypomina tzw. kocie łby, za to na jezdni Krakowskiego Przedmieścia leży bruk z kamieni dużych, obrobionych na płasko. Takie namalował Pillati w „Pogrzebie".

W dniu pogrzebu wszystkie sklepy, kawiarnie, restauracje były zamknięte, a domy wzdłuż ulic, którymi miał iść kondukt, udekorowano czarnymi flagami i kobiercami. Pillati czarnych flag nie pokazał, ale zamknięte na głucho sklep i aptekę obok kościoła – i owszem.

Po mszy żałobnej celebrowanej przez biskupa Jana Dekerta, po pobłogosławieniu zwłok przez arcybiskupa Antoniego Fijałkowskiego trumny wyniesiono z kościoła. Moment ten uwiecznił na swym obrazie Pillati – ale z odstępstwami od rzeczywistego przebiegu pogrzebu. Wzdłuż całej trasy – od kościoła przez Krakowskie Przedmieście, plac Saski, Wierzbową, Bielańską, Nalewki – obywatele ziemscy i studenci uformowali podwójny szpaler, wewnątrz którego szedł kondukt.

Na zewnątrz szpaleru stały tłumy, ponoć pięciu męczenników żegnało ponad 150 tys. ludzi. Na obrazie Pillatiego szpaleru przed kościołem nie widać, ogromnego tłoku – także nie. Choć bowiem

porządek i dyscyplina były nadzwyczajne, przed kościołem stał po prostu wielki, zbity tłum.

Pillati z oczywistych względów kompozycyjnych wyrzucił z kadru tego tłumu połowę, odsłonił początek konduktu. Ale nie całego konduktu. Otwierało go czterech jeźdźców ze straży ogniowej wraz z jej naczelnikiem, za nimi zaś jechał konno nowy naczelny dowódca policji gen. Amilkar Paulucci. Potem szli podopieczni Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności, uczniowie, delegacje cechów, bractw religijnych, zakonów. Za nimi postępowali księża katoliccy poprzedzający biskupów, w tym arcybiskupa Fijałkowskiego i biskupa Dekerta, potem duchowni protestanccy za którymi niesiono trumny zabitych.

Na obrazie Pillatiego kondukt zaczyna się od katolickich kapłanów poprzedzających biskupów. Malarzowi najwyraźniej rzeczywista długość konduktu psuła kompozycję, więc namalował go tak, jakby to księża szli na czele.

Za trumną postępowali zaproszeni rabini wraz z przywódcami kahału, za nimi szły rodziny ofiar i bliżsi znajomi. U Pillatiego brodaci rabini w futrzanych czapach jeszcze czekają na przejście ostatniej trumny, by włączyć się do konduktu – na mszy nie mogli być obecni.

Duchowieństwo prawosławne także było skłonne uczestniczyć w pogrzebie, ale jakoś nikt go nie zaprosił.

Henryk Pillati namalował obraz, który tylko na pozór bliższy jest fotografii niż artystycznej kreacji. Z odtworzonych z werystyczną pasją elementów wielkiego narodowego misterium pogrzebu pięciu męczenników skomponował własną wizję ich ostatniej drogi.

Beyer nie sfotografował pogrzebu. Przynajmniej nic dziś o tym nie wiadomo. Zapewne jako członek delegacji miejskiej uznał, że przemarsz w kondukcie jest ważniejszy od sfotografowania konduktu.

Rok po pogrzebie władze z powodu jego działalności patriotycznej zesłały go w głąb Rosji. Do Warszawy powrócił dopiero po powstaniu styczniowym, w 1865 roku. I zaraz po powrocie zamówił u Pillatiego obraz przedstawiający przebieg pogrzebu. Tak jakby chciał naprawić swe fotoreporterskie zaniechanie. Jeszcze ten jeden, bodaj czy nie ostatni raz malarstwo musiało wyręczyć fotografię.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI

Czy płacić okup za kradzione?

W czasie II wojny zrabowano w Polsce około 600 tysięcy dzieł sztuki, ale dziś nie wiemy już, o co pytać i czego szukać. Rozmowa z Włodzimierzem Kalickim.

MILENA RACHID CHEHAB

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

„Żydówka z pomarańczami" albo „Pomarańczarka" Aleksandra Gierymskiego została zrabowana podczas II wojny światowej i odzyskana w 2011 r.

MILENA RACHID CHEHAB: Panie Włodzimierzu! W Hamburgu wypłynęła „Żydówka z pomarańczami!". Czemu to do pana dzwonią z taką wieścią?

WŁODZIMIERZ KALICKI: Sztuką zagrabioną i przemieszczoną podczas wojny zainteresowałem się w połowie lat 90., gdy w Polsce nikt się tym nie zajmował. Najpierw opisałem na łamach „Gazety Wyborczej" losy tzw. Biblioteki Pruskiej, którą podczas wojny Niemcy ukryli na Dolnym Śląsku, a my odszukaliśmy ją tuż po

wojnie i ukryliśmy w Krakowie. Niemcy poszukiwali jej przez lata, bo zawiera dokumenty niezwykle ważne dla ich kultury, np. rękopisy Beethovena, Mozarta, Goethego czy autograf niemieckiego hymnu. Potem zająłem się opisywaniem polskich strat wojennych.

W 2010 roku zadzwonił do mnie znajomy marszand, który dowiedział się, że obraz Gierymskiego za parę dni ma być sprzedany przez mało znany dom aukcyjny spod Hamburga. Mieliśmy wątpliwości, czy to Gierymski, bo cena wywoławcza była bardzo niska, 4,4 tys. euro, nie zgadzały się wymiary obrazu i rozmiar namalowanego koszyka. Od razu pojechałem do Hamburga z innym znajomym marszandem i, jako reprezentanci poważnego kolekcjonera, obejrzeliśmy obraz. Ów dom aukcyjny to był właściwie sklep z pamiątkami, ceny zaczynały się już od 50-100 euro. Myślę, że sprzedający „Pomarańczarkę" liczyli, że dzięki temu nikt nie zainteresuje się obrazem. Tym bardziej że z pozoru dość mocno różnił się od oryginału. Ale my zorientowaliśmy się, że to Gierymski, tyle że źle zakonserwowany, inaczej sformatowany na mniejszej ramie, z nieudolnie przemalowanym koszykiem. Napisałem o tym w „Wyborczej", a Ministerstwo Kultury zaalarmowało niemiecką policję i zablokowało aukcję. Potem zaczęło się mozolne odzyskiwanie obrazu.

Zakończone zapłaceniem okupu. Dlaczego Polska zgodziła się płacić, skoro wiadomo, że dzieło zostało zrabowane?

– Formalnie nazywa się to rekompensatą za przechowanie, opiekę czy poniesione koszty. Wszystko z powodu prawa, które ustanowiono w RFN zaraz po wojnie, by chronić wojennych rabusiów: jeśli przez 30 lat posiadacz, lub jego rodzina, nie handlował dziełem, nabywał do niego prawa. Na tej podstawie sąd niemiecki odmawia zwrotu. Pozostaje albo kosztowna batalia

sądowa, z wątpliwym rezultatem, w której honoraria prawników specjalizujących się w obrocie sztuką czasem przewyższają wartość dzieła, albo okup.

Płacić go czy nie?

– Jeśli coś nie jest bardzo cenne, to nie, ale w przypadku arcydzieł, których nie można inaczej odzyskać, trzeba płacić. Nasze zbiory zawsze były bardzo ubogie, więc każda rzecz, którą można odzyskać, ma dla nas dużo większą wartość niż podobny zabytek w zbiorach francuskich czy czeskich. Więc czasem trzeba płacić, tak jak zapłaciliśmy za „Pomarańczarkę".

Kto ma płacić? Podatnik?

– Nie powinno się to odbywać za publiczne pieniądze. Niestety, nie robi się zbiórek na ten cel ani nie myśli się zawczasu, skąd wziąć środki. Filantropią kulturalną powinni błysnąć najbogatsi Polacy, bo to nie jest tak, że nie chcą oni finansować kultury. Trzeba ich odpowiednio zachęcić. Przed wojną Wawel odremontowano dzięki temu, że prof. Szyszko-Bohusz wymyślił, by każdy, kto zapłaci za dzień pracy ekipy remontowej, miał w murze wawelskim cegłę ze swoim nazwiskiem. I wmurowano tych cegieł niemal 800. A ostatnio przedsiębiorca Wojciech Pawłowski sam sfinansował odnowienie Galerii Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie.

W czasie II wojny zrabowano nam ponad 63 tysiące dzieł sztuki.

– Ta liczba jest mocno zaniżona, bo nie uwzględnia rabunku dzieł, którego dokumentacja została zniszczona w latach 60. w papierni w Jeziornie na polecenie ówczesnych władz (być może były tam ślady wskazujące na rabunek przez Rosjan). W rzeczywistości

zagrabionych dóbr kultury było około 600 tysięcy, ale nie wiemy, o co pytać i czego szukać.

Podobno jesteśmy sami winni, bo nie ukryliśmy tego, co cenne.

– Bzdura. Po pierwsze, mówimy o ogromnych ilościach dóbr kultury. Poza tym nikt się nie spodziewał takiego zachowania Niemców. W poprzedniej wojnie rabunki były racjonalne, na przykład rabowano dzwony, by je przetopić na broń. Najcenniejsze skarby z kolekcji Czartoryskich na czas I wojny właściciele oddali do muzeum w Dreźnie, jako depozyt. Po wojnie Muzeum Czartoryskich odzyskało je, choć nie obyło się bez zwłoki i prób zatrzymania ich.

Nawet gdyby udało się co cenniejsze dzieła zamurować lub zakopać przed wybuchem wojny, Niemcy, torturując i rozstrzeliwując ludzi, znaleźliby je prędzej czy później. Albo skorzystaliby ze wsparcia mniejszości niemieckiej, która współpracowała z hitlerowcami także przy szukaniu dzieł sztuki. Kryjówkę ze szkatułą królewską, gdzie Czartoryscy trzymali m.in. precjoza po polskich królach, zdradził niemiecki młynarz – folksdojcz.

Ale wojnę przeczekała w Lublinie „Bitwa pod Grunwaldem" Matejki, choć Niemcy za wskazanie kryjówki dawali wysoką nagrodę.

– Konspiracja związana z „Bitwą" powiodła się, bo była kompletnie improwizowana. Niemcy nie byli w stanie prześledzić ścieżki przekazywania odpowiedzialności za obraz. Ludzie dowiadywali się o tej operacji przypadkiem i pomagali. Do tego stopnia, że ważący kilkaset kilogramów obraz, przewieziony we wrześniu 1939 na dziedziniec lubelskiego muzeum, wciągało do środka i maskowało kilka wezwanych z ulicy kobiet.

Ponoć Niemcy przygotowywali się do rabunku już przed wojną.

– Hitlerowcy właściwie w ogóle nie wiedzieli, co u nas jest. Ich podstawowym źródłem była wydana w Warszawie w 1926 r. książeczka „Zbiory polskie. Archiwa – biblijoteki – gabinety – galerje – muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w Ojczyźnie i na obczyźnie" Edwarda Chwalewika. To był dość pobieżny, ale jedyny łatwo dostępny spis tego, co znajduje się w polskich instytucjach kultury, pałacach i dworkach. Już we wrześniu 1939 r. Niemcy wykupywali go z czynnych jeszcze antykwariatów i szybko tłumaczyli na niemiecki.

Przecież hitlerowcy wykorzystywali wiedzę swoich naukowców, którzy przed wojną prowadzili kwerendę w Polsce. Jeden z bardziej przejmujących momentów w książce to scena, gdy prof. Dagobert Frey odwiedza dawnych kolegów, polskich historyków sztuki, ale teraz jest już w towarzystwie Gestapo. Gdy prof. Stanisław Lorentz protestuje przeciwko demontażowi resztek zbombardowanego Zamku Królewskiego, którym kieruje Frey, ten uderza go w twarz.

– Prof. Frey z Uniwersytetu Wrocławskiego w latach 30. zbierał materiały do monografii o średniowiecznej sztuce w Polsce i przyjechał zorientować się, co mamy. Gdy zorientował się, że większe możliwości kariery niż uniwersytet dają hitlerowcy, którzy właśnie doszli do władzy, zmienił przedmiot swych badań z historii architektury na Ostforschung. Tak nazywano badania nad wschodnią Europą, ze szczególnym uwzględnieniem wpływu kultury germańskiej na słowiańską. W czasie wojny Frey starał się o stanowisko zarządcy dóbr kultury na ziemiach polskich, ale został wymanewrowany przez marnie wykształconych, ale lepiej umocowanych konkurentów z SS. Wcześniej nie tylko doradzał hitlerowcom, co warto zrabować, lecz kradł też na własną rękę. U

jego spadkobierców do dziś zapewne jest bezcenna romańska kołatka z brązu w kształcie lwiego pyska z klasztoru w Czerwińsku. Prof. Frey zachwycił się nią jeszcze przed wojną, a po jej wybuchu przyjechał do Czerwińska i polecił żołnierzom wyrwać kołatkę.

Myśli pan, że prowadząc badania, już myślał o rabunku?

– Nie. Po prostu w międzyczasie się zmienił. On przynajmniej nie brał udziału w egzekucjach czy masowych eksterminacjach, które miał na sumieniu m.in. Holender Pieter Menten, współodpowiedzialny za mord profesorów lwowskich. Przed wojną mieszkał we Lwowie i w Krakowie. Orientował się, co u kogo wisi na ścianach, i dopisywał tych ludzi do listy rozstrzelań. A ich obrazy i meble wywoził do Holandii. Dzięki temu po wojnie był jednym z najbogatszych Holendrów.

Odnajdywanie zagrabionych dzieł sztuki to często historia niesamowitych zbiegów okoliczności, np. gdy zaginione portrety rodziny Chopina mignęły w pokazanym w telewizji NRD-owskim filmie, gdzie były fragmentami scenografii.

– Zauważyła je prof. Hanna Wróblewska-Straus, która całą naukową karierę poświęciła badaniu życia Chopina i jego rodziny. Ich reprodukcje widziała wiele razy i na ekranie telewizora rozpoznała obrazy w mgnieniu oka.

Na świecie wzmaga się presja na muzea, by zrobiły dokładny przegląd magazynów, badania proweniencyjne i ogłosiły wyniki.

– Muzealnicy często wiedzą, co mają, ale się nie przyznają. Bo na przykład są zdania, że lepiej, gdy dzieło jest w muzeum niż w rękach prywatnych. Ostatnio ujawniono wiele zrabowanych dzieł. To skutek zmiany pokoleniowej wśród posiadaczy wojennych

łupów i upowszechnienia się handlu sztuką w internecie. Dzieci rabusiów często nie trzymają tych dóbr w ukryciu, bo nie wiedzą, że pochodzą one z grabieży. Internet umożliwia łatwą identyfikację zrabowanych dzieł.

Znajdzie się wśród nich „Portret młodzieńca" pędzla Rafæla, numer jeden na liście poszukiwanych polskich dzieł?

– Myślę, że nie został on zniszczony i gdzieś jest. Wszystko wskazuje na to, że ten, kto go kradł – Hans Frank lub któryś z jego paladynów – był świadom wartości obrazu, więc na pewno starannie „Młodzieńca" pilnował.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI

Obraz Gottlieba odnaleziony

Namalował go utalentowany osiemnastolatek. Przed II wojną światową obraz jakby zapadł się pod ziemię.

WŁODZIMIERZ KALICKI

KOLEKCJA PRYWATNA, NOWY JORK

Maurycy Gottlieb – Żyd – namalował „Autoportret w stroju szlacheckim" i nazwał go „Polakiem".

O takiej chwili marzą historycy i miłośnicy sztuki, kolekcjonerzy i marszandzi. Przez niemal 90 lat obraz uważano za zaginiony. Być może – zniszczony. Maurycy Gottlieb namalował „Autoportret w stroju szlacheckim", który najpewniej sam nazwał „Polakiem", w roku 1874. Nie później niż w roku 1888 – choć sądzę, że było to bezpośrednio po powstaniu dzieła – kupił go anonimowy amator, ponoć ziemianin z zaboru rosyjskiego. Na początku lat 20. dzieło Gottlieba znajdowało się w zbiorze mieszkającego w Wiedniu Jakoba Felsena. Niewiele o nim wiadomo: pochodził ze Lwowa,

zmarł w 1936 roku. „Autoportret w stroju szlacheckim" w latach poprzedzających II wojnę światową jakby zapadł się pod ziemię. Nic nie wiadomo o jego wojennych ani powojennych losach.

Pamięć o tym dziele jednak nie wyparowała. Przywoływali je i oględnie omawiali wszyscy piszący o twórczości Gottlieba, przedwcześnie zmarłego twórcy arcywybitnego, otwierającego potężny korowód malarzy pochodzenia żydowskiego. Publikowano też jedyną, czarno-białą fotografię obrazu z lat 20.

Dopiero w początkach XXI wieku polski marszand Juliusz Windorbski wytropił go w brooklińskim magazynie obrazów marszanda nowojorskiego. Amerykański właściciel ociągał się ze sprzedażą ponad dziesięć lat. W listopadzie 2019 roku „Autoportret" przyleciał do Warszawy.

Chrześcijanie dawali się we znaki

Rogatywka z czaplimi piórami spoczywa na gęstych, mocno kręconych włosach młodzieńca o rysach raczej typowych dla Bliskiego Wschodu. Wydatne usta, ciemne, lśniące, w wyrazie smutne migdałowe oczy, chyba lekko oliwkowa, wnosząc z sąsiedztwa białego kołnierzyka, cera nie pozostawiają w tej materii wątpliwości. A skoro jest to autoportret malarza mieszkającego w cesarsko-królewskiej Galicji, wszystko staje się jasne: rogatywkę, symbol bohaterstwa i daremnego poświęcenia szlacheckich powstańców 1863 roku, przywdział galicyjski Żyd!

Ale tak miało być. Młodziutki, co najwyżej osiemnastoletni, acz fantastycznie utalentowany malarz Maurycy Gottlieb w 1874 roku namalował siebie przebranego za obywatela ziemskiego w stroju reprezentacyjnym. I miał ku temu poważne powody.

Zrazu nic ich nie przepowiadało. Maurycy Gottlieb urodził się w rodzinie średniozamożnego żydowskiego przedsiębiorcy w Drohobyczu. Jego ojciec był właścicielem małej rafinerii nafty. W domu małego Maurycego panowała atmosfera szczególna. Ojciec ceniony był w środowisku drohobyckich Żydów jako bardzo dobry znawca Talmudu i w ogóle jako osoba świetnie wyedukowana religijnie; zarazem był on zdecydowanym zwolennikiem zyskującego w drugiej połowie XIX wieku na popularności w społecznościach żydowskich na ziemiach polskich ruchu haskala (w hebrajskim: oświecenie). Europejscy zwolennicy żydowskiego oświecenia, nazywani maskilami, już u schyłku XVIII wieku opowiadali się za przyjęciem oświeceniowych ideałów oraz za integracją z nieżydowskim otoczeniem. W praktyce oznaczało to postulat mentalnego i fizycznego porzucenia samoizolacji europejskich Żydów. Idee haskali znajdowały zwolenników zwłaszcza wśród żydowskich mieszczan i przedstawicieli wolnych zawodów.

Ojciec Maurycego Gottlieba kilkuletniego pierworodnego syna sporym nakładem czasu uczył w domu żydowskiej tradycji, ale wpajał mu także zamiłowanie do świeckiej kultury i wiedzy, które w jego intencji miały stać się fundamentem przyszłej pozycji Maurycego w monarchii austro-węgierskiej.

W roku 1863 siedmioletniego syna ojciec wysłał do szkoły oo. bazylianów. W roku 1867 Maurycy rozpoczął naukę w Gimnazjum Realnym im. Franciszka Józefa w Drohobyczu. „Stało się. Zapisano mnie do gimnazjum. Wprawdzie jeszcze i inni ojcowie też zapisali swych synów do gimnazjum, tworzyliśmy jednak taką mniejszość, że się nam chrześcijanie porządnie dawali we znaki” – opisywał później początki edukacji.

Maurycy prócz nauki rysunku z zapałem studiował historię powszechną. Poza tym uczniem był, jeśli wierzyć jego pierwszemu biografowi Wiesenbergowi, mizernym. Ucieczką od mało budującej szkolnej rzeczywistości było dlań rysowanie.

Na jedenastoletniego chłopca zwrócił uwagę szkolny nauczyciel rysunków profesor Sikora. To on przekonał ojca Maurycego, że jego syn posiada wybitny talent rysownika, który należy rozwijać. Izaak Gottlieb zdecydował się na wysłanie trzynastoletniego syna do niemieckojęzycznego gimnazjum we Lwowie; w domu Gottliebów mówiono po niemiecku.

Maurycy uczył się tam znacznie pilniej. Znów stał się ulubieńcem profesora od rysunków – teraz Michała Godlewskiego, poza szkołą malarza amatora. Co ważniejsze, stał się ulubieńcem szkolnych kolegów. Wycofany, introwertyczny chłopak przemienił się w pełnego werwy bywalca uczniowskich kółek dyskusyjnych i potańcówek. Zaczął bywać na salonach lwowskiej inteligencji, nie opuszczał przedstawień opery i operetki.

W 1872 roku ojciec wraz z Maurycym pojechali do Wiednia. Młody Gottlieb zdaje test rysunkowy i zostaje przyjęty na wydział malarstwa historycznego Akademii. Maurycy zwrócił na siebie uwagę prof. Wurzingera, który zaprosił go do tamtejszej Meisterschule, malarskiej szkoły mistrzów. Wedle Wiesenberga właśnie w Wiedniu dokonuje się patriotyczny przełom w duszy początkującego malarza. Maurycym miał wstrząsnąć obraz Matejki „Rejtan", wystawiony w cesarskim Belwederze: „Godzinami oglądał historyczny obraz, rozpływał się nad potęgą patryotyzmu bohatera spętanego siłą niemocy, stawiającego bezskuteczny opór przemożnej władzy panów, – aż nareszcie zawołał: zostanę polskim artystą. W

jednej chwili dojrzał na obywatela – patryotę, rozbudził się w nim zapał dla sztuki narodowej".

Maurycy napisał list do Matejki z prośbą o przyjęcie go w szereg uczniów. Matejko nie odpisał, a wtedy Gottlieb zaczął listownie naciskać na ojca, by załatwił mu protekcję u mistrza. Talmudysta Izaak Gottlieb musiał być oszołomiony żądaniem syna, by przysłać mu czasopismo „Strzecha", gdyż Maurycy spodziewa się w nim znaleźć wizerunki obrazów polskich artystów niezbędne do, jak pisał, „gruntownego kształcenia się w sztuce narodowej".

Raczej trudno dziwić się ojcu, że pomysł wyjazdu z Wiednia do Krakowa oprotestował. A miał Izaak mocny argument – finansował pobyt syna w Wiedniu i miałby finansować jego naukę u Matejki. Gorączkowy zapał Maurycego przełamał w końcu jego opory.

Maurycy zaś, gdy wreszcie Matejko dał mu pozytywną odpowiedź, jak na skrzydłach, z pięcioma ledwie centami w kieszeni, nie czekając na ojcowskie pieniądze, popędził do Krakowa.

Dziwna biel rogatywki

W 1874 roku rozpoczął on drugi kurs w Matejkowskiej klasie malarstwa historycznego. O relacji Gottlieb – Matejko w tym czasie niewiele wiadomo, nie ma jednak wątpliwości, że profesor od razu musiał docenić talent tego ucznia. Zlecał mu bowiem malowanie kompozycji historycznych, które sam mógłby namalować (jedną z nich zresztą rzeczywiście namalował): „Albrecht brandenburski odbierający inwestyturę od króla Zygmunta I" (to nic innego jak późniejszy Matejkowski „Hołd pruski"), „Kawalerowie inflanccy proszący o opiekę Zygmunta Augusta przeciw cesarzowi Ferdynandowi", „Scena z życia Dymitra Samozwańca". W tym czasie

powstał też autoportret Maurycego w stroju szlacheckim. Wiesenberg tak o nim pisze: „Na czas ten przypada też własny portret artysty. »Polak« – (zakupiony przez obywatela ziemskiego z Królestwa, w czem malarzowi był pomocnym sekretarz Dyrekcyi Szkoły sztuk piękn. p. Gorzkowski, który nie pamięta nazwiska nabywcy)".

Bez wątpliwości „Polak" to autorski tytuł Gottlieba. Jak młodziutki żydowski malarz wyobrażał sobie siebie jako Polaka?

Na obrazie na jego głowie tkwi szlachecka czapka rogatywka. W Polsce czapek męskich z czworokątnym denkiem używano już w średniowieczu, ale dopiero konfederaci barscy wylansowali sukienną rogatywkę obszytą z dołu barankiem jako popularne wojskowe nakrycie głowy i zarazem symbol nieugiętej patriotycznej postawy; stąd zwano ją też konfederatką. Od tej pory rogatywka jak cień towarzyszyła wszystkim walczącym o Polskę – i kościuszkowskim insurgentom, i żołnierzom, kawalerzystom i piechurom Księstwa Warszawskiego, i powstańcom – listopadowym, krakowskim roku 1846, Wiosny Ludów roku 1848, w końcu i styczniowym roku 1863.

Rogatywka na głowie Gottlieba zdobiona jest po lewej stronie szkofią, rodzajem broszy z tuleją wewnątrz, do której właściciel wpychał ptasie pióro. Najbardziej przez szlachtę cenione były białe czaple pióra, które są wyjątkowo twarde. Dodatkowo, celem usztywnienia, strzyżono je w krótką miotełkę. I taka właśnie ozdoba wieńczy rogatywkę na autoportrecie Gottlieba.

Konfederatka na głowie Gottlieba ma otok obszyty futerkiem. Szlacheckie rogatywki miały otoki barankowe. Na obrazie futerko jest mocno wyrudziałe, a nie przyzwoicie czarne, jak baranek

typowych konfederatek. Być może jednak ten dysonans wprowadził malarz, by odróżnić na płótnie futrzany otok od swych kruczoczarnych włosów.

– Dziwna jest ta biel rogatywki – zauważa Beata Biedrońska-Słotowa, ekspertka od dawnych strojów i tkanin.

Nie przypadkiem wszak w staropolszczyźnie funkcjonowało słowo „białogłowa" jako synonim kobiety. Konfederatki najczęściej były amarantowe, granatowe albo szare, w kolorze naturalnej, niebarwionej wełny.

Historyk sztuki Marek Wasilewski przywołuje jednak Mickiewiczowskiego „Pana Tadeusza" na dowód, że na przełomie XVIII i XIX wieku występowały jednak i białe, przynajmniej w szczególnych okolicznościach:

Podkomorzy, niedawno przez powiatu stany

Zgodnie konfederackim marszałkiem obrany

Miał mundur województwa: żupan złotem szyty

Kontusz gredyturowy z frędzlą i pas lity

Przy którym karabela z głownią jaszczurową

Konfederatka biała, a na niej pęk gruby

Drogich piórek, były to białych czapel czuby...

Biała konfederatka jako dobitna manifestacja w XIX wieku wolnościowych marzeń? Beata Biedrońska-Słotowa nie wyklucza, że niedopuszczalna dla szlacheckich tradycjonalistów biel konfederatki, biel wolnościowa, pojawić się mogła wraz z upowszechnieniem się wizerunków Tadeusza Kościuszki wzorowanych na portrecie namalowanym przez Kazimierza Wojniakowskiego: Naczelnik występuje na nich w białym nakryciu głowy z czaplimi piórami, od biedy mogącym uchodzić za konfederatkę.

Na rogatywce w „Polaku" jest jednak coś, czego na przyzwoitej konfederatce być nie powinno – obszycie jasnożółtym lub złotym plecionym sznurkiem.

Co to za kontusz?

Kolejne kłopoty przynosi dokładniejsze przyjrzenie się sylwetce Gottlieba. Biały kołnierzyk, nieznacznie rysując się na szyi, odpowiada historycznym realiom. Szlachta najpierw przywdziewała koszulę, na którą dopiero kładziono żupan.

Pod kołnierzykiem na obrazie Gottlieba zawiązana jest ciemna chusta. To jakieś historyczne horrendum – szlachta nigdy nie wiązała na kołnierzykach od żupana żadnych chust, żabotów czy fularów.

Co więcej, na autoportrecie Gottlieba nie ma też konstytutywnego dla stroju szlacheckiego kontusza. Zamiast kontusza jest dziwne zielonkawe okrycie w typie peleryny, w niczym nieprzypominające choćby tradycyjnej szlacheckiej wierzchniej delii, która miała porządny, wydatny futrzany kołnierz, a cała podszyta była, albo tylko lamowana, krótkim futrem, często karakułem. Tymczasem peleryna okrywająca malarza na autoportrecie lamowana jest

futrem miękkim, które na prawej pole nieodparcie kojarzy się z futrem ze zwierzęcych ogonów.

Historycznym realiom bezdyskusyjnie odpowiada pas kontuszowy. Pas na obrazie ma poprawną szerokość i wzór, stwierdza Beata Biedrońska-Słotowa. Za to z rękojeścią karabeli zaczyna się kolejny kłopot. Jej głowica ma arcypoprawny kształt zagiętego ptasiego dziobu, ale okładziny nie zmniejszają się w stronę jelca (uniemożliwiało to wyślizgnięcie się broni z ręki), a samego jelca w ogóle nie widać. Zamiast arcyszlacheckiej karabeli na obrazie uwidocznił Gottlieb raczej szablę bliższą rosyjskiej szaszce, broni pogromców polskich niepodległościowych zrywów.

Skąd te osobliwości? Pamiętać trzeba, że „Polaka" malował młodzieniec niespełna osiemnastoletni, nad wyraz utalentowany, ale bez obycia w świecie polskiego ziemiaństwa i bez malarskiego doświadczenia. Raczej na karb debiutanckich braków warsztatowych zrzucić trzeba na przykład niebywale wielkie rozmiary nadgarstków i obu dłoni – prawej, po napoleońsku wsuniętej za ciemną połę, i lewej, spoczywającej w dodatku nie na trzonie rękojeści czy na jej głowni (tak odruchowo umiejscowiłby dłoń każdy szlachcic), lecz na pochwie broni. Na karb nieznajomości detali szlacheckiego ubioru i obyczaju u młodzieńca z żydowskiego domu można by z kolei zrzucić jego zaskakujące innowacje w kreowaniu stroju szlacheckiego.

Można by, gdyby nie... Matejko.

Zniknięcie Polaka

Jeśli Maurycy malował ten autoportret w salach Szkoły Sztuk Pięknych, pod okiem Matejki, inscenizacyjne fantazje i błędy

młodego malarza byłyby całkowicie niezrozumiałe. Mistrz maniakalnie studiował wszak egzemplarze stroju i uzbrojenia przed przystąpieniem do tworzenia swych historycznych kompozycji. Popełniał w swym malarstwie faktograficzne błędy, ale przecież akurat strój kontuszowy znał doskonale z autopsji. W Galicji połowy XIX wieku ziemianie obnosili się z nim przy byle okazji. Do takich przeinaczeń, jakie prezentuje autoportret Gottlieba, Matejko by nie dopuścił.

Chyba że Gottlieb namalował „Polaka" w tajemnicy przed swym profesorem i okazał mu już gotowe dzieło. To oczywiście możliwy, ale tylko domysł. Nie zachowały się świadectwa dotyczące detali artystycznej współpracy Matejki z Gottliebem. Można tylko spekulować, że wówczas Matejko mógłby być „Polakiem" mocno zaskoczony. W połowie XIX wieku namalowanie żydowskiego chłopca w stroju kontuszowym było wszak prowokacją. I to dwustronną. Dla szlachty – podniesieniem ręki na symbol narodowego i stanowego sacrum. Dla Żydów, zwłaszcza tradycjonalistów – po prostu zdradą, narodową i religijną.

Czy Matejko mógł – w przekonaniu, że chroni wybitnie utalentowanego ucznia – doradzić mu stępienie najbardziej mogących uwierać szlacheckich widzów elementów malarskiej kreacji? Czy mistrz mógł zasugerować położenie na rogatywce absurdalnej obszywki ze złotego sznurka, zawiązanie chusty na szyi? Czy mógłby z tego samego powodu przemilczeć resztę inscenizacyjnych pomyłek Gottlieba?

I kolejne pytanie: czy zniknięcie obrazu rychło po namalowaniu, jego nieobecność na salach wystawowych i na ścianach galicyjskich

salonów, zniknięcie porównywalne z rzuceniem kamienia w wodę, było tylko przypadkowym zrządzeniem losu?

Wiesenberg napomknął, że w sprzedaży obrazu „obywatelowi ziemskiemu z Królestwa" miał swój udział powiernik Matejki i sekretarz Szkoły Sztuk Pięknych Marian Gorzkowski.

Czy mistrz mógłby nakłonić posłusznego mu Gorzkowskiego do znalezienia poza granicami Galicji kupca, który zagwarantowałby zniknięcie „Polaka" w anonimowym zbiorze?

Już w Wiedniu, w przededniu wyjazdu do Krakowa, w korespondencji z siostrą Anną, którą przywołuje Mojżesz Waldman, Maurycy pisał:

„Bardzo mi się podobała, wielką radość sprawiła mi Twoja miłość do Ojczyzny. Kochaj ją dalej, abyś nie żyła jak niewolnica, tylko jak Polka kochająca Ojczyznę i wolność. Bo kto nie kocha wolności Ojczyzny, ten niewolnikiem jest i kara boska ciąży nad takim człowiekiem".

My, Żydzi, na ołtarzu ojczyzny

Intrygujący obraz nastoletniego malarza jest świadectwem jedynej w swoim rodzaju próby zakotwiczenia społeczności Żydów na ziemiach polskich w przestrzeni polskiego patriotyzmu; podówczas próby dla wszystkich w Galicji niewygodnej. Faktograficzne pomyłki i naiwności żydowskiego artysty – Polaka – przydają dramatyzmu temu romantycznemu usiłowaniu złączenia Polaków i Żydów pod znakami polskiego patriotycznego imaginarium. To jednocześnie deklaracja uobywatelnienia artysty, a intencjonalnie – żydowskich elit. Romantycznemu uniesieniu Gottlieba towarzyszy

jednak na obrazie cień pesymizmu: przesłaniające niebo groźnie skłębione chmury. To przeczucie miało się rychło ziścić: antysemickie wybryki studentów, poparte przez któregoś z profesorów krakowskiej Szkoły, mimo lojalnego wsparcia Matejki dla Gottlieba, doprowadziły do porzucenia przez autora „Polaka" uczelni, Krakowa i do przeniesienia się do Wiednia, potem do Monachium.

Gottlieb w „Polaku" ma moc jasnowidzącego wieszcza. Przed nim był Żyd, kawaler Orderu Virtuti Militari płk Berek Joselewicz. Zginął w potyczce z Austriakami pod Kockiem w 1809 roku jak szlachciura z krwi i kości – po potężnym porannym pijaństwie z proboszczem parafii w nieodległej Serokomli rzucił się do ślepej szarży na wroga, a pochwycony przez Austriaków w pułapkę, mimo ich wezwań nie poddał się, lecz dał się zasiekać.

Po autoportrecie Maurycego tych Polaków prawdziwych, ale przecież też jakoś z obrazu Gottlieba, był legion. Całkiem dosłownie: w Legionach podczas I wojny światowej służyło grubo ponad sześciuset ochotników żydowskiego pochodzenia. Późniejszy oficer I Brygady, syn kupca żydowskiego z Łodzi, członek Strzelca Filip Śmiłowski pisał na wieść o wybuchu wojny: „Porwaliśmy się wszyscy na nogi, ściskaliśmy sobie ręce... Niektórzy całowali się. Szalone szczęście rozsadzało nam piersi. Chciałem krzyczeć z radości i płakać. Nareszcie. Myśleliśmy, że wnukom naszym to przekażemy, a to już my sami będziemy powstańcami polskimi".

Siostrzeniec Maurycego Gottlieba Zygmunt Bronisław Goldszlag służył w 1. Pułku Ułanów I Brygady Legionów brygadiera Józefa Piłsudskiego. W listopadzie 1918 roku wstąpił do Wojska Polskiego, odznaczył się w obronie Lwowa. W bitwie pod Czartowską Skałą z

Ukraińcami został ciężko ranny, po kuracji jako niezdolny do służby frontowej przeszedł na tyły armii. Podczas ofensywy bolszewickiej w 1920 roku jednak na własną prośbę wrócił na front. Poległ pod Surażem. Siostrzeniec Maurycego pośmiertnie został mianowany kapitanem i odznaczony Virtuti Militari.

Maurycy Gottlieb, gdy malował „Polaka", był dla rabinów odszczepieńcem, złym duchem. 2 września 1939 roku rabini w Polsce wydali apel do społeczności żydowskiej: „Bracia w Izrælu, Obywatele Najjaśniejszej Rzeczypospolitej Polskiej! Odwieczny wróg napadł w niecny, nikczemny sposób na naszą tak gorąco przez nas umiłowaną Ojczyznę, Polskę. (...) My, Żydzi, dzieci tej ziemi od zamierzchłych czasów, stajemy wszyscy w karnym ordynku, zwarci i opanowani na wezwanie Pana Prezydenta Rzeczypospolitej i Naczelnego Wodza, aby bronić naszej ukochanej Ojczyzny, każdy na wyznaczonym mu przez władze posterunku, i oddamy, gdy zajdzie tego potrzeba, na ołtarzu Ojczyzny nasze życie i nasze mienie bez reszty. Jest to naszym najszczytniejszym obowiązkiem obywatelskim i religijnym, według nakazów naszej Świętej Wiary, który z największą radością spełnimy. Tak nam i Polsce dopomóż Bóg".

Polaków żydowskiego pochodzenia nie zabrakło we wszystkich polskich formacjach na frontach II wojny światowej.

A tych, którzy w tużurkach i garniturach od lat 70. XIX wieku współbudowali potęgę polskiej kultury i nauki, policzyć nie sposób.

I wszyscy oni jakoś już byli obecni w błyszczących oczach nawet nie osiemnastoletniego, przewiązanego pasem kontuszowym Maurycego Gottlieba. Polaka.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI

Dwóch panów bije się o jedną damę

Gronostaj i inne skarby z muzeum skłóciły arystokratów – księcia Adama Karola Czartoryskiego i hrabiego Adama Zamoyskiego.

WŁODZIMIERZ KALICKI

MUZEUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH W KRAKOWIE

„Dama z gronostajem", zwyczajowo znana jako „Dama z łasiczką", dzieło Leonarda da Vinci namalowane około 1489 r., przedstawia Cecylię Gallerani, kochankę

księcia Mediolanu Ludwika Sforzy.

Ci, których odwołano, mówią o podstępie, niewdzięczności, złamaniu zasad przyzwoitości. Ci, którzy zajęli ich miejsce – że wszystko odbyło się zgodnie z prawem i dla dobra narodowej kultury.

Niektórzy z odwołanych alarmują, że teraz w piwnicach muzeum pozostaną skarby z najważniejszej polskiej kolekcji. A nawet mogą być wyprzedane.

Ich następcy przekonują: w ostatniej chwili zapobiegliśmy finansowej katastrofie.

Latem 2011 r. w atmosferze skandalu zmieniono skład rady i zarządu Fundacji Książąt Czartoryskich.

Między hotelem a Wawelem

Zebranie Rady Fundacji Książąt Czartoryskich w Krakowie książę Adam Karol Czartoryski, czyli fundator, wyznaczył na 11 czerwca 2011 r. Tematem było zatwierdzenie sprawozdania za rok ubiegły.

– Nie spodziewałem się żadnych sensacji. Dlaczego miałbym się ich spodziewać po 30 latach przyjaźni z ks. Adamem Karolem Czartoryskim – mówi członek rady prof. Andrzej S. Ciechanowiecki, wybitny kolekcjoner sztuki. – Nasza ostatnia rozmowa u mnie w Londynie, krótko po zebraniu rady w październiku 2010, była serdeczna. Nigdy nie nasłuchałem się tylu wyrazów uznania i czułości, od obojga zresztą, księcia i jego żony Josette.

Ciechanowiecki był członkiem rady z puli wybitnych osobistości kultury. Rada fundacji powstaje w skomplikowany sposób.

Najpierw fundator, prezydent rady, powołuje od jednego do pięciu członków spośród osób związanych z rodziną Czartoryskich. Dopiero ta część rady wespół z fundatorem wybiera od jednego do pięciu członków spośród zasłużonych postaci kultury i nauki. Kadencja członków rady trwa trzy lata.

Zebrani jednogłośnie zaaprobowali sprawozdanie merytoryczne i finansowe zarządu.

Na pozór nie stało się nic, co wykraczałoby poza rutynę. Z jednym wyjątkiem. Zgodnie ze statutem fundacji tego dnia o północy kończyła się trzyletnia kadencja członków rady – oprócz dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu prof. Jana Ostrowskiego. Nazajutrz fundator powołał na członków rady żonę Josette, przebywającą wtedy w Krakowie, i czworo krewnych, będących wówczas za granicą. Krewni zaraz po nominacji przesłali fundatorowi pełnomocnictwa. Z tymi upoważnieniami w ręku książę Czartoryski jeszcze tego dnia zwołał na godz. 14 do swojego Hotelu Polskiego następne zebranie rady. Oprócz niego przybyli prof. Ostrowski i Josette Czartoryska. Ponieważ fundator miał upoważnienia krewnych, a prof. Ostrowski reprezentował część ekspercką rady (wedle statutu musiał być obecny przynajmniej jeden członek z tej grupy), mogła ona podejmować prawnie skuteczne decyzje. I podjęła.

Rada w nowym składzie odwołała zarząd fundacji z prezesem hr. Adamem Zamoyskim na czele. Wcześniej było to niemożliwe, bo głosy członków rady zarekomendowanych przez hr. Zamoyskiego nie pozwalały osiągnąć kwalifikowanej większości niezbędnej do odwołania zarządu.

Nowa rada mianowała nowy zarząd. Weszli doń pracownicy Muzeum Narodowego w Krakowie: Olga Jaros, wicedyrektor ds. technicznych Leszek Bednarz, główny konserwator Janusz Czop i jako jedyny spoza muzeum mecenas Andrzej Drozd.

Na prezesa zarządu wybrano Olgę Jaros.

Nazajutrz rankiem do biur fundacji przybył jeden z odwołanych członków zarządu Antoni Potocki z prawnikiem reprezentującym były zarząd. Zastali fundatora i członków nowego zarządu. Po krótkim sporze, kto jest zarządem prawdziwym, Potocki wezwał policję. Policjanci wylegitymowali obecnych i zaproponowali opuszczenie biura. Pozostał fundator z nowo powołanym zarządem.

Wydarzenia te stały się sensacją w kręgach europejskiej arystokracji. Ks. Adam Karol Czartoryski, w swoim czasie znany sportsmen, posiadacz czarnego pasa w karate, to najbliższy kuzyn króla Hiszpanii Juana Carlosa I. Były zaś prezes Zamoyski jest kuzynem ks. Czartoryskiego, znanym historykiem, autorem cenionych książek.

Ks. Czartoryski, odwołując hr. Zamoyskiego w tak niezwykły, choć nader zręczny sposób, okazał, że utracił do niego zaufanie. Po odwołaniu fundator zerwał stosunki towarzyskie z hr. Zamoyskim oraz z kilkoma osobami z rady i zarządu, które kojarzono jako stronników prezesa.

Współpracę obu polskich arystokratów zakończył skandal.

Księżna Izabela zbiera dla nas

Odwołanie zarządu fundacji Czartoryskich poruszyło europejskie kręgi muzealne. Wszak ten, kto kieruje fundacją, ma zarazem

władzę, co prawda prawnie ograniczoną – nad „Damą z gronostajem" Leonarda da Vinci. A to jedno z dzieł najbardziej pożądanych przez organizatorów wystaw na całym świecie.

Zręby kolekcji stworzyła na przełomie XVIII i XIX w. księżna Izabela Czartoryska, pisarka, mecenas sztuki i patriotka. Kiedy w odwecie za sympatie niepodległościowe Czartoryskich carskie wojska spaliły w czasie insurekcji kościuszkowskiej pałac Marynki w Puławach, księżna odbudowała założenie pałacowe, czyniąc z niego muzeum polskiej historii i namiastkę nieistniejącego dworu królewskiego. W ukończonej w 1801 r. Świątyni Sybilli zgromadziła bezcenne narodowe pamiątki, w tym głownię miecza Stefana Batorego, ceremonialny miecz krzyżacki zdobyty pod Grunwaldem, historyczne chorągwie – moskiewską zdobytą pod Kłuszynem i turecką zdobytą pod Wiedniem, zdobyczne strzemię Kara Mustafy, chorągiew, na którą przysięgał Kościuszko na krakowskim Rynku.

Były też w świątyni relikwie wydobywane z grobów przez Tadeusza Czackiego, w tym część czaszki Bolesława Chrobrego, czaszka Jana Kochanowskiego, kość udowa hetmana Stefana Czarnieckiego. Na frontonie księżna poleciła wykuć w kamieniu inskrypcję: „Przeszłość przyszłości".

Obok panteonu polskiej państwowości, jakim była Świątynia Sybilli, księżna wzniosła w parku Dom Gotycki, w którym pomieściła pamiątki po wielkich postaciach historii Europy: Szekspirze, Cydzie, Wolterze, Cromwellu. Pośród tych pamiątek zawisły w Domu Gotyckim najcenniejsze obrazy, jakie kiedykolwiek były w polskich kolekcjach: „Portret młodzieńca" Rafæla Santi, „Dama z gronostajem" Leonarda i płótno Rembrandta.

Podczas powstania listopadowego syn Izabeli, ks. Adam Jerzy Czartoryski, został prezesem Rządu Narodowego. W odwecie carskie wojska pod dowództwem renegata Adama Wirtemberskiego, wnuka Izabeli Czartoryskiej, zaatakowały puławski pałac. Przez sale przelatywały kule armatnie i karabinowe. Po powstaniu najcenniejsze dzieła księżna kazała ukryć przed zaborcą, m.in. zamurowując w alkowie pałacu w Sieniawie.

Czartoryscy szczęśliwie zdołali wywieźć do Paryża ocalałą część kolekcji ks. Izabeli i to, co pozostało z rodowej biblioteki. Zbiory ulokowano i udostępniono publiczności w Hôtel Lambert, siedzibie ks. Adama, przywódcy polskiej emigracji. Jego syn ks. Władysław Czartoryski kontynuował misję babki Izabeli. Zebrał wspaniałą kolekcję starożytności, rzemiosła najwyższej klasy i arcydzieł malarstwa europejskiego. W latach 60. XIX w. budziła ona w Paryżu powszechny podziw.

Podczas Komuny Paryskiej komunardzi bronili się w Hôtel Lambert i zbiory znalazły się w wielkim niebezpieczeństwie. Widząc, że Paryż nie jest miejscem bezpiecznym, po upadku Komuny ks. Władysław przewiózł skarby przez Poznań do Krakowa. Kupił trzy kamienice, połączył je i ulokował tam uratowane z zamętu kolekcje.

Do ostatnich swych dni starał się stworzyć ordynację, której istotną częścią byłoby Muzeum Książąt Czartoryskich. Trzy lata po jego śmierci cesarz Franciszek Józef zatwierdził statut ordynacji sieniawskiej, która miała utrzymywać zbiory, a każdorazowy ich posiadacz, z rodu Czartoryskich, miał obowiązek „zachować je i utrzymać".

Arcyszczodry dar dla narodu miał jeszcze przejść ciężką próbę podczas II wojny światowej – nie wszystkie zrabowane przez

hitlerowców skarby wróciły do Krakowa; stratą najcięższą jest zniknięcie „Portretu młodzieńca" Rafæla.

Porwana w chevrolecie

W styczniu 1947 r. władze PRL zniosły ordynację i wszystkie obiekty ze zbiorów Czartoryskich stały się własnością Adama Karola, syna ostatniego ordynata ks. Augusta. Nie jest pewne, dlaczego krakowskich zbiorów nie upaństwowiono. Być może władze uznały, że i tak mają je pod kontrolą, a formalne upaństwowienie uniemożliwiłoby odzyskanie zrabowanych dzieł – zwłaszcza „Portretu młodzieńca". Los rysunków Dürera z lwowskiej kolekcji Ossolineum, które po wojnie odnaleziono na Zachodzie, lecz które nie wróciły już do Polski, był wymowną nauczką.

Muzeum Czartoryskich zostało przejęte przez państwo w zarząd w 1949 r., a rok później powierzono je Muzeum Narodowemu w Krakowie i przemianowano na Oddział Zbiory Czartoryskich.

Opiekowało się nimi MNK, ale nie zapobiegło to próbom przejęcia najcenniejszych skarbów. Wpływowy dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie Stanisław Lorentz chciał koniecznie włączyć „Damę z gronostajem" do swoich zbiorów, w 1952 r. polecił ją przewieźć do stolicy. „Dama" jechała owinięta w kocyk, rozklekotanym chevroletem, na kolanach konserwatora Bohdana Marconiego. Starania krakowskich muzealników, poparte przez lokalne władze partyjne, zrobiły jednak swoje. Po trzech latach „Dama" wróciła do Krakowa rządowym wagonem – salonką.

W 1991 r. ks. Adam Karol Czartoryski ruszył do boju o zbiory krakowskie. Zarejestrował Fundację Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie. Następnym krokiem było

odzyskanie kolekcji i kamienic przy ul. Pijarskiej i św. Jana, w 1950 r. przejętych w zarząd przez MNK. Książę odzyskał do nich prawa, ale sam je ograniczył. Zbiory i budynki wniósł do fundacji, oddając ją w administrowanie państwu; do rady konsultacyjnej fundacji wszedł minister kultury.

W zamian państwo zobowiązało się finansować utrzymanie zbiorów i nieruchomości oraz udostępnić ekspozycję muzealną. Kompromis ten ocalił integralność zbiorów Czartoryskich.

Odmiennie ówczesne intencje fundatora przedstawia odwołany prezes zarządu: – Nazwę „Fundacja Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie" przyjęto, by nie płoszyć urzędników muzeum i ministerstwa. Ale najważniejsze, że fundator miał zagwarantowane w statucie daleko idące uprawnienia, łącznie ze zmianą samego statutu – mówi Adam Zamoyski.

Do pierwszego zarządu fundacji Czartoryski zaprosił m.in. Ciechanowieckiego. Prezesem zarządu w myśl statutu miał być dyrektor MNK. Zamoyski pozostawał wtedy na drugim planie.

Przed siedmiu laty, przy okazji usuwania anachronizmów w statucie z początku lat 90., wycięto zapis, że prezesem zarządu jest dyrektor MNK; od tej pory dyrektor muzeum automatycznie miał być jedynie członkiem zarządu. Swego prezesa zaś zarząd fundacji miał wybierać sam.

Dyrektor MNK Zofia Gołubiew ustąpiła wtedy z zarządu i delegowała na swoje miejsce głównego inwentaryzatora muzeum. Do zarządu wszedł hr. Zamoyski i został prezesem. Fundacja została nieco uniezależniona od państwa, ale państwo nadal ją utrzymywało. Resort kultury, który powierzył MNK opiekę nad

zbiorami fundacji, nakłonił dyrekcję muzeum do podpisania umów depozytu, najmu oraz o współpracy, gwarantujących fundacji pozostanie na państwowym garnuszku. MNK płaci miesięcznie 70 tys. zł czynszu za użytkowanie budynków, gdzie nieodpłatnie przechowuje, konserwuje, wystawia zbiory Czartoryskich. – Dotacja ministerstwa dla Muzeum Narodowego sięga dziś 26 mln, z czego ok. 4,5 mln rocznie idzie na Muzeum i Bibliotekę Książąt Czartoryskich – mówi dyrektor Zofia Gołubiew.

Hrabia Zamoyski i książę Czartoryski zmienili w 2007 r. statut, rozluźniając więzy kolekcji Czartoryskich z MNK. A z nazwy „Fundacja Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie" znikło określenie: „przy Muzeum Narodowym w Krakowie".

– Odrzuciliśmy po prostu listek figowy – komentuje hr. Zamoyski.

– Fundacja usunęła też ze statutu zapis, że kolekcja jest nierozerwalna. Kolejne zmiany zdążały do odcięcia fundacji nie tyle od Muzeum Narodowego, ile od państwa, przy utrzymaniu pełnego finansowania jej zbiorów i nieruchomości z pieniędzy podatnika – mówi Zofia Gołubiew.

Czy ta „Dama" jest porwana?

Po zmianach we władzach fundacji strony konfliktu sugerowały, że skarby Czartoryskich były zagrożone. Przez adwersarzy.

Pod koniec lipca odwołany zarząd alarmował prezydenta Komorowskiego, premiera Tuska, wicepremiera Pawlaka, przewodniczącego parlamentu UE Buzka i ministra Zdrojewskiego:

„Wszystkie kroki poczynione od kilku miesięcy przez Fundatora Adama Karola Czartoryskiego i wąskie grono jego najbliższej rodziny (z których przeważająca większość nie mówi po polsku, nie mieszka w kraju i nie ma żadnych z nim związków) nasuwają podejrzenie, że zmierza w kierunku prywatyzacji majątku Fundacji. Takie rozwiązanie byłoby fatalne dla Polski. Szczególnie ze względu na fakt, że najcenniejszy obiekt tych zbiorów, obraz Leonarda da Vinci »Dama z gronostajem«, znajduje się obecnie w Hiszpanii, której Fundator jest obywatelem (...)".

List podpisali, oprócz hr. Zamoyskiego, odwołani członkowie zarządu: Antoni Potocki, były minister sprawiedliwości Zbigniew Ćwiąkalski, Maria Osterwa-Czekaj, Bogna Dziechciaruk-Maj.

„Dama" nie została jednak porwana w Hiszpanii przez księcia Czartoryskiego. Bezpiecznie podróżuje dalej.

Obecny zaś zarząd udostępnił w sierpniu autorytetom krakowskiego świata kultury stenogram dyskusji poprzedniego zarządu i zaproszonych przez prezesa Zamoyskiego zagranicznych ekspertów na temat przyszłości zbiorów:

„Rozważając nad ogromem zadania i złym stanem wielu eksponatów, uznano za celowe pozbyć się obiektów niepasujących do kolekcji, szczególnie tych, które są trudne do magazynowania i które wymagają konserwacji, ponieważ możliwości Fundacji w tej dziedzinie i tak będą nadwyrężone (...). Niepotrzebne obiekty powinny być przekazywane lub sprzedawane instytucjom czy osobom, które przyjmą pieczę nad nimi (...)".

– To niepoważne, oni uważają, że ja zachowuję się jak chłop na gumnie, gdy potrzebuję trochę pieniędzy, to sobie sprzedam coś ze

stojących tam sprzętów – oburza się Adam Zamoyski. Wyjaśnia, że zarząd dyskutował jedynie o sprzedaży kilkunastu depozytów złożonych w 1939 i 1940 r. – obrazu Wojciecha Kossaka złożonego przez Towarzystwo Ubezpieczeń Krakowskich, nieistniejące i niemające prawnych następców, albo kilku przedmiotów z wojennego depozytu pewnej pani, której spadkobiercy nie zgłosili się mimo ogłoszeń w prasie.

– W magazynach jest ich jeszcze sporo, w tym depozyt mojej babki Marii Ludwiki z Krasińskich Czartoryskiej. Do tej pory mitygowałem rodzeństwo i kuzynów chcących go odebrać, starałem się namówić ich, by niektóre rzeczy zostawili w muzeum, ale po dymisji trudno mi będzie bronić tego stanowiska – mówi hr. Zamoyski.

Ekspert woła: „wow!”

W magazynach jest dużo więcej cennych obiektów niż tylko te wchodzące w skład XX-wiecznych depozytów. – W muzeum eksponowano przed zamknięciem na czas remontu niespełna 3 tys. obiektów, a w sumie kolekcja Czartoryskich liczy ich ponad 70 tys., znakomita większość nigdy nie była pokazana zwiedzającym – mówi członek odwołanego zarządu, dyrektor Muzeum Manggha Bogna Dziechciaruk-Maj.

Przez cztery lata Adam Zamoyski osobiście penetrował magazyny. – Zbiory udało mi się poznać dopiero półtora roku temu. Uparłem się, że muszą być wreszcie zrobione skany wszystkich kart inwentarzowych i fotografie cyfrowe wszystkich obiektów – relacjonuje.

Podkreśla, że do tej pory zarządzający zbiorami Czartoryskich dyrektorzy MNK nie zainteresowali się, co naprawdę jest w kolekcji, a zwłaszcza w magazynach. W kartach katalogowych znalazł, jak mówi, zapisy jeszcze z czasów księcia Władysława, z błędnymi atrybucjami, pełne luk. Fotografie ciekawszej porcelany wysłał do zaprzyjaźnionej Rosalind Savill, dyrektorki Wallace Collection, specjalistki od porcelany z Sèvres. Odpisała, że cacka z Krakowa to głównie porcelana z Miśni, i poleciła Zamoyskiego brytyjskiemu marszandowi, wybitnemu specjaliście od Miśni.

– Na widok fotografii jednej z waz marszand niemal spadł z krzesła: niemożliwe, by w Krakowie była taka rzecz, bo to oryginalna waza Böttgera! Poza Dreznem właściwie nie ma takich przedmiotów. Anglik mi powiedział, że na rynku ta waza byłaby warta 2 mln euro. A w karcie inwentarzowej jest napisane: waza. Nic więcej. Po raz pierwszy pokazana została niedawno na wystawie skarbów kolekcji Czartoryskich na warszawskim Zamku Królewskim – opowiada Zamoyski.

Zdjęcie relikwiarza z kolekcji ks. Władysława z wkładką verre églomisé (był to proces szlachetnego irydowania szkła), opisanego w inwentarzu jako falsyfikat XIX-wieczny, wysłał Zamoyski do przyjaciela, byłego eksperta British Museum i Sotheby's, specjalisty od emalii limozyjskich.

– Skontaktował się z połową liczących się ekspertów na świecie i następnego dnia miałem w poczcie elektronicznej werdykt: bardzo rzadka rzecz ze Sieny z początku XII w., roboty niemieckiego mnicha, imienia nie pamiętam. Drugi taki przedmiot pokazywany jest w Metropolitan Museum, a ten nasz, brudny, zalegał w magazynie, nieeksponowany – mówi Adam Zamoyski.

Kilkanaście razy wysyłał fotografie obiektów pochodzących z Bliskiego Wschodu do przyjaciela, dyrektora Galerii Freer/Sackler Smithsonian Institution w Waszyngtonie Juliana Raby'ego, wybitnego speca od sztuki muzułmańskiej.

– Otrzymywałem zwykle pełne zachwytu „Wow!", bo te zapomniane w magazynach rzeczy to perełki sztuki islamskiej z dawnych wieków. W magazynach Muzeum Czartoryskich spoczywają ukryte przed wzrokiem zwiedzających dzieła światowej klasy, o które British Museum, Luwr, Metropolitan Museum biłyby się, by wystawić je z pompą jako atrakcję – relacjonuje Zamoyski.

Czasem, jak opowiada, trafiał na rzeczy niezbyt cenne jako dzieła sztuki, ale poruszające jako pamiątki: nahajkę kozackiego wodza Bohdana Chmielnickiego, łoże polowe Jana III Sobieskiego, zniszczone barokowe sanki opisane przez księżnę Izabelę jako kołyska Stanisława Augusta.

– Nie mogę zrozumieć, dlaczego nahajka Chmielnickiego nie mogła być eksponowana, na przykład razem z buławą Czarnieckiego, albo dlaczego młodzi ludzie zwiedzający muzeum nie mogli obejrzeć zrobionej z sanek kołyski ostatniego króla Polski, nawet opatrzonej informacją, że być może to tylko urocza legenda sprzed dwóch wieków, czy też hamaka Sobieskiego. Taka nahajka, kołyska, hamak wspaniale przemawiają do wyobraźni – mówi Adam Zamoyski.

Czy damy paszport „Damie"?

Opinia publiczna dowiedziała się o konflikcie między zarządem fundacji a Muzeum Narodowym w Krakowie i Ministerstwem Kultury przy okazji sporu o wypożyczenie „Damy z gronostajem" do

Madrytu na przygotowywaną przez MNK wystawę „Złote czasy Rzeczypospolitej" oraz na wystawy w Berlinie i Londynie.

O zgodę na wyjazd „Damy" na prestiżową wystawę Leonarda w londyńskiej National Gallery zarząd Zamoyskiego wystąpił już w maju 2009 r. MNK wniosek zaopiniowało negatywnie.

– Jako depozytariusz obiektu Muzeum Narodowe przy okazji każdej podróży obrazu Leonarda wydawało opinię negatywną. Konserwatorzy są zdania, że podróże mimo doskonałego stanu zachowania obrazu są dla niego niebezpieczne – wyjaśnia Olga Jaros, dziś prezes zarządu Fundacji Czartoryskich, która jako pracownik MNK od lat przygotowywała wystawę w Madrycie.

Małopolski konserwator zabytków odmówił zgody na wyjazd „Damy" do Londynu, ale zarząd fundacji odwołał się do Generalnego Konserwatora Zabytków w Warszawie i zgodę uzyskał.

Skoro jednak Leonardo jedzie do Londynu, czemu nie wolno wysłać go do Berlina, na prestiżową wystawę portretu renesansowego? W styczniu br. zarząd fundacji złożył wniosek do konserwatora małopolskiego o wypuszczenie obrazu do Berlina. Szybko przyszła odmowa, podtrzymana przez Generalnego Konserwatora Zabytków.

Gdy jednak prasa europejska zaczęła spekulować o udziale „Damy" w wystawach w Londynie i Berlinie, Patrimonio Nacional, hiszpański partner MNK przy wystawie madryckiej, w lutym także poprosiło o wypożyczenie „Damy". Prezes Zamoyski wstępnie wyraził zgodę.

– Wykorzystując zwołaną wcześniej w innej sprawie konferencję prasową, poinformował dziennikarzy, że krakowskie Muzeum

Narodowe dwa lata prowadziło negocjacje, zniechęcając stronę hiszpańską do wypożyczenia „Damy z gronostajem", podczas gdy Hiszpanie w rewanżu oferowali wysłanie do Polski wystawy swoich arcydzieł. A prawda jest taka, że „Damy" nigdy nie było w scenariuszu „Złotych czasów Rzeczypospolitej", a umowę o wymianie wystaw podpisaliśmy wiele miesięcy wcześniej – mówi obecna prezes zarządu fundacji Olga Jaros.

MNK zawiadomiło fundatora o prośbie Hiszpanów i o zgodzie Zamoyskiego. – Uznaliśmy, że wypada go zawiadomić. Okazało się, że fundator o propozycji wypożyczenia Leonarda dowiedział się od Muzeum Narodowego – dodaje Olga Jaros.

Adam Karol Czartoryski początkowo wobec prośby Madrytu był sceptyczny. Osoby, które dobrze go znają, uważają, że był zaskakująco powściągliwy, bo nie chciał, by mu w Polsce zarzucano, że ze względu na koligacje rodzinne z królem Juanem Carlosem naraża „Damę" na szwank. Już raz, kilka lat temu, książę Czartoryski odmówił zgody na wyjazd obrazu na wystawę do madryckiego Prado.

Pomysł wysłania obrazu do Madrytu oprotestowali polscy historycy sztuki i muzealnicy; „Dama" w ogóle nie pasowała do tematu madryckiej wystawy. Obraz Leonarda byłby nieobecny w kraju aż kilka miesięcy, bo miał jechać także na wcześniej uzgodnioną wystawę Leonarda w National Gallery i – o co ciągle bezskutecznie starał się zarząd prezesa Zamoyskiego – na wystawę portretu w Berlinie.

Podczas pośpiesznych negocjacji pod koniec zimy nastąpiło odwrócenie frontów. Fundator przekonał się do pomysłu z

Madrytem. Prasa cytowała przypisywany mu bon mot: „Trudno odmówić królowi, zwłaszcza że jest moim kuzynem".

MNK wyraziło teraz zgodę na wyjazd obrazu. Przeciwko podróży do Madrytu wystąpił zarząd prezesa Zamoyskiego. – Zawsze powtarzałem, że biorąc pod uwagę ich rangę naukową, w Londynie i Berlinie są wystawy, a w Madrycie tylko – w cudzysłowie – pokaz obrazu Leonarda – mówi Andrzej Ciechanowiecki.

Ale sprzeciw zarządu wobec podróży „Damy" do Madrytu miał też inny wymiar. Na czas remontu i zamknięcia ekspozycji MNK zmniejszyło wypłatę dla fundacji czynszu za pomieszczenia muzealne. Hr. Zamoyski domagał się wypłat w pełnym wymiarze. By przymusić MNK do ich uiszczenia, zarząd zwlekał do ostatniej chwili z wydaniem zgody na wypożyczenie także innych, oprócz „Damy", obiektów z Muzeum Czartoryskich, bez których madrycka wystawa mocno by kulała: portretu Jagiellonów Cranacha, zbroi husarskiej i tarczy wróżebnej króla Sobieskiego.

Hr. Zamoyski postawił na swoim: skarby te pojechały do Madrytu, ale wcześniej MNK musiało się ugiąć i zapłacić czynsz w pełnej wysokości.

W kwietniu 2011 r. spór wokół peregrynacji „Damy" nagle został rozwiązany. Rządowi zależało na zaprezentowaniu obrazu Leonarda w Madrycie – promowałby Polskę w przededniu naszej prezydencji w UE. Wiceminister kultury i zarazem generalny konserwator zabytków Piotr Żuchowski podpisał z fundatorem, MNK i konserwatorem małopolskim porozumienie. Ministerstwo zgadzało się na wyjazd do Madrytu (dotąd było przeciwne), a w zamian fundator – na warunek, że przez następne dziesięć lat „Dama" nie

opuści murów Muzeum Czartoryskich, a potem o ewentualnych wypożyczeniach decydować będą wspólnie ministerstwo i fundacja.

Wtajemniczeni w Krakowie plotkowali już wtedy, że porozumienie z ministerstwem ma drugie dno: dymisja zarządu Zamoyskiego i powołanie nowego pod egidą MNK w zamian za nieformalne gwarancje ministerialnej pomocy w razie kłopotów z finansowaniem modernizacji muzeum.

Adam Karol Czartoryski potwierdził, że ma obiecane dofinansowanie remontu z ministerstwa w przyszłym, 2013 roku.

Narodowe sanktuarium w fortecy zaborcy

Jeszcze przed paru laty Muzeum Czartoryskich było prawdziwym skansenem. Niefunkcjonalne wnętrza powstałe z połączenia trzech kamienic nie gwarantowały zwiedzającym komfortu. Pośród skarbów dawnych epok czaiły się zabytki realnego socjalizmu – toalety jakby żywcem przeniesione z dworców epoki Gomułki.

Niespełnione były normy przeciwpożarowe, nie można było regulować wilgotności powietrza, brak było odpowiedniego oświetlenia i instalacji alarmowych, prowadzenie prac konserwatorskich i naukowych było niemożliwe z powodu ciasnoty.

Dyr. Zofia Gołubiew nie neguje dziś konieczności radykalnej modernizacji Muzeum Czartoryskich, ale odrzuca zarzut, że MNK tę sprawę zaniedbało. – Muzeum Narodowe nie miało tytułu prawnego do inwestowania w nieruchomości będące własnością fundacji, a zresztą ratowało własne budynki: Sukiennice, pałac Ciołka, Dom Matejki, Spichlerz i inne – mówi dyr. Gołubiew.

Inicjatywę przejął więc zarząd Fundacji Czartoryskich, który zaczął przygotowywać plany remontu i zbierał fundusze.

– Wielokrotnie pisaliśmy do zarządu prośby o informacje o terminie i zakresie remontu, bo fundacja jest zobligowana do udzielania muzeum tych informacji, ale oni odpowiadali, że dowiemy się w tzw. swoim czasie – dodaje Zofia Gołubiew.

Zarząd Adama Zamoyskiego postanowił przeprowadzić, zamiast doraźnego remontu, generalną modernizację siedziby muzeum. Nowoczesny projekt autorstwa znanej także w Europie krakowskiej pracowni architektonicznej Lewicki Łatak przewiduje pogłębienie dziedzińca i schowanie pod ziemią pomieszczeń z nowymi instalacjami, przykrycie dziedzińca szklaną kopułą. Powiększona ma być powierzchnia wystawiennicza i zmieniony układ sal.

Pokazany półtora roku temu projekt został nieźle oceniony, także przez sporą część krakowskich autorytetów kulturalnych przeciwnych polityce prezesa Zamoyskiego. Protest krakowskich muzealników wzbudziła jednak generalna koncepcja prezentacji zbiorów Czartoryskich.

Ambicją zarządu prezesa Zamoyskiego i jego doradców: prof. Jacka Lohmana z Museum of London, dyrektora Galerii Freer/Sackler – Smithsonian Institution Juliana Raby'ego i dyrektor Wallace Collection Rosalind Savill, stało się wydobycie z magazynów wszystkich cennych eksponatów i odtworzenie układu trzech kolekcji: Świątyni Sybilli, Domu Gotyckiego i kolekcji ks. Władysława. Na pokazanie całości we wnętrzach muzeum jest jednak za mało miejsca, a niskie sale nie przypominają przestrzennego wnętrza Świątyni Sybilli.

Adam Zamoyski porozumiał się więc wstępnie z prezydentem Krakowa Jackiem Majchrowskim, że fundacja wespół z miastem zaadaptuje na osobne muzeum kolekcji Świątyni Sybilli Fort św. Benedykta, fragment XIX-wiecznych fortyfikacji austriackich. Wnętrze fortu przypomina architekturę wnętrza świątynnego.

Kolekcje Domu Gotyckiego i ks. Władysława miały trafić do przebudowanych sal muzeum.

– Kolekcja Domu Gotyckiego to ewenement na skalę światową, bo to nie jest Wunderkammer, to protoromantyczna kolekcja wrażliwości, połączenia sentymentalizmu z intelektualizmem, z historią, niesamowite połączenie sztuki z życiem. To skandal, że dwie trzecie tej kolekcji pozostaje w magazynach. A kolekcja ks. Władysława jest wielkopańskim zbiorem XIX-wiecznego miłośnika starożytności, sztuki średniowiecznej, cymeliów sztuki zdobniczej, takim jak Wallace Collection czy Frick Collection. Książę Władysław, zaniepokojony gwałtownymi przemianami w sztuce jego czasów, chciał swoją kolekcją przekazać potomnym kanon ponadczasowego piękna – mówi Adam Zamoyski.

Wedle jego koncepcji w muzeum miało być eksponowane przeszło 6 tys. obiektów, w Forcie św. Benedykta – dalszych kilka tysięcy.

Pomysły prezesa fundacji zrazu wywołały w krakowskich elitach poruszenie, a w końcu gwałtowne protesty. Stanowisko oburzonych adwersarzy hr. Zamoyskiego wyłożył związany od 40 lat ze zbiorami Czartoryskich prof. Zdzisław Żygulski junior podczas debaty zwołanej przez dyrektor Gołubiew po zmianie zarządu fundacji. Wedle niego w Polsce jest tylko jedno prawdziwe muzeum narodowe polskiej historii – prywatna kolekcja Czartoryskich. Wbrew nazwie muzeami narodowymi polskiej historii nie są ani

Muzeum Narodowe w Warszawie, ani w Krakowie, ani nawet Wawel – to jedynie muzea sztuki.

Prof. Żygulski jr, przy aplauzie krakowskich autorytetów, oprotestował plan wyodrębnienia trzech kolekcji: Świątyni Sybilli, Domu Gotyckiego i kolekcji ks. Władysława.

Dzielić zatem zbiory Czartoryskich na trzy wyróżnione kolekcje czy nie dzielić?

– „Dzielić" to niewłaściwe słowo, bo sugeruje rozproszenie obiektów. Tymczasem chodzi o wyodrębnienie w ekspozycji odmiennych części kolekcji, przywrócenie jej historycznego kształtu – odpowiada prof. Maria Poprzęcka, były członek zdymisjonowanej rady fundacji. I dodaje: – Jeśli dotychczasowa ekspozycja jako całość była jakimkolwiek dokumentem przeszłości, to niewątpliwie dokumentem tendencji ekspozycyjnych w muzealnictwie lat 60. i 70.

Gdzie jednak eksponować ogromne, niemieszczące się przy ul. św. Jana zbiory?

Pomysłu z odtworzeniem Świątyni Sybilli w Forcie św. Benedykta nie akceptuje wielu historyków sztuki. – Świątynnego wnętrza nie da się stworzyć w ciasnych salkach muzeum. W Forcie św. Benedykta rzeczywiście jest wielka, parasakralna przestrzeń, ale polskie sanktuarium narodowe w fortyfikacji byłego zaborcy to dla mnie rzecz nie do przyjęcia – mówi prof. Poprzęcka.

Czy „Dama" wyjdzie z komornikiem?

Drogi zgodnie działających przez kilka lat fundatora i przewodniczącego rady Adama Karola Czartoryskiego oraz prezesa

zarządu fundacji Adama Zamoyskiego przed trzema laty zaczęły się rozchodzić.

Fundator zaczął dawać do zrozumienia, że sprawy fundacji wymknęły mu się z rąk, że włada nią prezes zarządu, który z definicji powinien być tylko wykonawcą woli fundatora.

– Fundator już w roku 2008 zaczął się domagać takich zmian w statucie, które umożliwiłyby skuteczniejszą kontrolę rady nad zarządem – mówi mec. Andrzej Drozd.

Adam Karol Czartoryski, pytany przeze mnie o powody zdymisjonowania poprzedniego zarządu i powołania nowego, odpowiada dyplomatycznie, że jego priorytetem były: transparentność, odpowiedzialność i efektywność.

W nieautoryzowanej wypowiedzi dla „Gazety Krakowskiej" postawił kropkę nad i: „Jako Fundator i przewodniczący Rady byłem pozbawiony informacji, w jakim kierunku zarząd zmierza, nawet wtedy, gdy o takie informacje prosiłem. Zarządowi najwyraźniej wydawało się, że prowadzi własną, prywatną fundację".

W istocie żale te potwierdza Adam Zamoyski:

– Na początku, gdy byliśmy razem w zarządzie, ja byłem prezesem, a kuzyn siedział obok, nie było problemów z komunikacją. Kłopoty zaczęły się, gdy wyszedł z zarządu i został przewodniczącym rady. Po rozpoczęciu remontu zebrania zarządu stały się częstsze i fundator przestał na nie przyjeżdżać. Najwyraźniej zaczął mieć wtedy poczucie, że traci kontrolę nad fundacją – mówi hr. Zamoyski.

W tamtym czasie biuro Fundacji Czartoryskich nie zawiadamiało jednak fundatora o posiedzeniach zarządu.

Na europejskich salonach z fundacją i „Damą z gronostajem" bardziej kojarzony był ekspansywny Adam Zamoyski niż fundator. W kuluarach rady żartowano, że prezes przechwycił od fundatora jego fundację. Tego Czartoryski nie zamierzał tolerować.

Jednak najważniejszym powodem zdymisjonowania zarządu Zamoyskiego stał się sposób finansowania przezeń przebudowy Muzeum Czartoryskich.

Całkowity koszt modernizacji zarówno odwołany prezes Zamoyski, jak i nowy zarząd szacują na mniej więcej 50 mln zł.

Wraz z innymi zgromadzonymi funduszami zarząd prezesa Zamoyskiego miał do dyspozycji ok. 20 mln.

Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie Zofia Gołubiew uważa, że rozpoczynanie remontu bez około 30 mln zł niezbędnych do całkowitego ukończenia było działaniem bardzo ryzykownym.

W planach odwołanego zarządu przebudowa miała być sfinansowana ze środków tzw. mechanizmu norweskiego, czyli funduszu zasilającego m.in. ważne europejskie przedsięwzięcia kulturalne, a także ze środków unijnych oraz polskich instytucji państwowych i samorządowych.

Odwołany zarząd zdołał pozyskać 4,102 mln euro z mechanizmu norweskiego. Ale mechanizm wymaga wkładu własnego inwestora w wysokości 15 proc. całkowitego kosztu realizacji

dofinansowanego przez Norwegów projektu – oszacowanego na 4,825 mln euro.

Co więcej, jak informuje obecny zarząd, umowa z Norwegami przewiduje, że jeśli plan modernizacji nie zostanie zrealizowany do 1 maja 2012 r., to fundacja może być zmuszona do zwrotu dotacji. Roszczenie o jej zwrot zabezpieczone jest wekslem wystawionym przez fundację. Gdyby zatem byłemu zarządowi zabrakło pieniędzy na zapłacenie faktury wystawionej przez któregoś z wykonawców i gdyby firma ta zeszła z placu budowy, harmonogram prac ległby w gruzach i mechanizm norweski błyskawicznie mógłby odzyskać dotację dzięki wekslowi. Niewykluczone, że nie pomogłoby nawet Ministerstwo Kultury, które przecież nie może wytrząsać na zawołanie idących w miliony sum.

W takim czarnym scenariuszu do Muzeum Czartoryskich zapewne wkroczyłby komornik.

W razie niewypłacalności fundacji miałby on prawo, jak podkreśla mec. Drozd, zająć nie tylko budynki, ale i zbiory, „Damy z gronostajem" i „Pejzażu z miłosiernym Samarytaninem" Rembrandta nie wyłączając. Zbiory fundacji nie korzystają bowiem, tak jak zbiory państwowe, z ustawowej ochrony przed roszczeniami wierzycieli. Gdyby „Dama", choćby teoretycznie, zagrożona była „aresztowaniem" przez komornika, wybuchłby światowy skandal.

Adam Zamoyski jednak przekonuje, że przebudowa muzeum ani przez chwilę nie była za jego prezesury zagrożona. I że gdyby najpierw miał zebrać wszystkie pieniądze, to nie wiadomo, za ile lat zaczęłyby się prace remontowe.

– Z gotowym projektem poszedłem do ministra kultury Waldemara Dąbrowskiego i on powiedział, żeby składać wniosek do mechanizmu norweskiego, bo kończą się terminy. Drugi rok bez skutku czekaliśmy na zezwolenia, więc nie mogliśmy składać wniosku na dofinansowanie remontu budynków. Minister na to: składajcie wniosek o dofinansowanie ekspozycji, najważniejsze to łapać pieniądze, dopóki są, a resztę potem załatwimy. A potem następny minister Bogdan Zdrojewski przyznał nam z obiecanych na remont 8 mln zaledwie 800 tys., i to z przeznaczeniem na dach. A jak robić dach, gdy nie ma pieniędzy na fundamenty? Starania, by fundusze na dach przesunąć na fundamenty, a fundusze norweskie z ekspozycji na budowlankę, trwały miesiącami. Udało się tylko dzięki pomocy minister rozwoju regionalnego Elżbiety Bieńkowskiej – opowiada Adam Zamoyski.

Poprzedni zarząd złożył w 2008 r. wniosek o 23 mln dotacji z funduszy europejskich, ale – podkreśla hr. Zamoyski – w ministerstwie został on zwekslowany na listę rezerwową.

Obecny zarząd ripostuje, że wnioski zarządu prezesa Zamoyskiego o dotacje, wysyłane także do urzędu marszałkowskiego, wojewódzkiego konserwatora zabytków, Urzędu Miasta Krakowa, były odrzucane z powodów merytorycznych.

Finansowanie remontu przypominało żonglerkę, ale hr. Zamoyski twardo twierdzi, że opóźnień w harmonogramie prac nie było żadnych. Były prezes uważa także, że gdyby go nie odwołano, nie byłoby problemów ze sfinansowaniem całości prac.

– Miałem jechać do Berlina na ostateczne rozmowy z prezydentem niemieckiej izby handlowej, który obiecał, że bez problemu znajdzie sponsorów na windy, na nowe gabloty. Prowadziłem też rozmowy

o dofinansowanie z firmami amerykańskimi, m.in. z Halliburtonem, który angażuje się w wydobycie gazu łupkowego w Polsce – wylicza Zamoyski.

Finansową ekwilibrystykę przerwała dymisja prezesa i zarządu.

Szkoda, że taka szkoda

Szczególną irytację fundatora wzbudziła sprawa projektu komputerowej wizualizacji i koncepcji organizacji przestrzeni sal ekspozycyjnych zamówionego przez zarząd w firmie Colin Morris Associates z Londynu.

– To był tylko projekt przestrzenny, prezentacja komputerowa w rodzaju: tu się wchodzi, tam otwierają się drzwi, a tu się skręca, bez propozycji rozmieszczenia konkretnych eksponatów. Jeśli rzeczywiście kosztowało to tyle, ile mówiono, to tutaj fundator mógł mieć pretensje – mówi prof. Maria Poprzęcka.

A kosztowało dużo. Od grudnia 2005 do czerwca 2009 r. fundacja wypłaciła firmie Colin Morris 2 mln 277 tys. zł.

– Firma Morris Associates stosowała raczej trochę niższe stawki niż ogólnie przyjęte na rynku światowym – mówi prezes Zamoyski i podkreśla, że ani rada, ani Ministerstwo Kultury, ani NIK, która przeprowadziła audyt w fundacji, stawek tych nie zakwestionowały.

Mec. Andrzej Drozd, powołany w lipcu do zarządu fundacji, oświadcza pisemnie: „Z protokołów Rady wynika, że w 2009 r. Rada rozpoczęła badanie umowy z Colin Morris Ass. i zażądała od Zarządu przedstawienia wykonanych prac i zatwierdzonych kosztorysów. Umowa nie określała stawek wynagrodzenia, lecz

odsyłała do kosztorysu – załącznika, którego do dziś nie znaleziono w dokumentach Fundacji. Jeśli chodzi o Ministerstwo, to w składanych corocznie sprawozdaniach z działalności fundacji nie ma ani słowa o szczegółach kontraktu z Colin Morris Ass. Kontrolę w fundacji przeprowadził w 2007 r. Urząd Kontroli Skarbowej, ale dotyczyła ona tylko rozliczenia podatku VAT za 2005 r.".

Nowy zarząd niedawno rozpisał konkurs na pełny projekt ekspozycji i aranżacji wnętrz (z kompletną dokumentacją i przelaniem praw autorskich na zleceniodawcę, a także z wymogiem nadzoru autorskiego projektanta). Jako górną granicę wynagrodzenia przewidziano 350 tys. zł plus VAT. Odpowiada to praktyce polskich firm projektowych, że projekt ekspozycji kosztuje 3-5 proc. wartości przedsięwzięcia, z czego jedna czwarta przypada na koncepcję.

Jeśliby trzymać się takiej kalkulacji, to za koncepcję projektu należałoby zapłacić firmie Colin Morris od 90 do 150 tys. zł.

– Colin Morris jako projektant z wielkim doświadczeniem w różnych krajach i przy różnych rodzajach zbiorów oraz ekspert zapoznany z najnowszymi wymogami i rozwiązaniami przyjętymi w muzealnictwie światowym, z którymi nasi – w cudzysłowie – eksperci krajowi często nie są zapoznani, odegrał kluczową rolę w rozwiązaniu problemu adaptacji starego budynku. Udział p. Morrisa i jego firmy w opracowaniu planu przebudowy muzeum był ogromny – twierdzi Adam Zamoyski. I wyjaśnia: – Colin Morris był, wraz z architektem Piotrem Lewickim i komisją do spraw ekspozycji ze mną na czele, można powiedzieć, współautorem projektu przebudowy, który zaczęliśmy wdrażać.

Zamoyski wylicza, że firma Morris stworzyła makietę budynku, pomagała w opracowywaniu skomplikowanych wniosków o dofinansowanie z mechanizmu norweskiego i funduszy europejskich oraz opracowała szczegółowo kilka pierwszych sal wedle koncepcji przygotowanej przez komisję w składzie: prof. Ciechanowiecki, prof. Poprzęcka, prof. Rottermund, dr Raby, dr Savill, prof. Lohman i Adam Zamoyski. Tyle że – jak tłumaczy odwołany prezes – kiedy wreszcie komisja zapoznała się z bogactwem dzieł pozostających w magazynach, do których długo nie mogła uzyskać dostępu, postanowiła przenieść zbiory Świątyni Sybilli do Fortu św. Benedykta i praca Colina Morrisa poszła na marne.

– Okazało się, że z firmą tą podpisane były dwie umowy, obie na to samo dzieło i obie datowane na ten sam dzień – 15 listopada 2005 r. Jedna z tych umów została zarejestrowana w rejestrze umów fundacji w lipcu 2006 r. i opiewała na 58 tys. 37 funtów, dokładnie tyle, ile wynosiły faktury wystawione do tego czasu. Druga, zarejestrowana we wrześniu 2006 r., nie określała już wynagrodzenia, ale odsyłała do załącznika – kosztorysu, którego nie znaleziono w dokumentach fundacji. W kolejnych latach podpisywano aneksy przedłużające termin tej umowy i zmieniające zakres zlecenia. W dokumentacji nie ma też nic o prawach autorskich do zapłaconego przez fundację projektu – wylicza mec. Drozd.

Umowa z Colin Morris od dawna budziła wątpliwości fundatora i rady.

W październiku 2010 r. członek rady, dyrektor Zamku Królewskiego na Wawelu prof. Jan Ostrowski na prośbę fundatora zbadał

dokumentację zarządu w kwestii umowy z Colin Morris Ass. W opinii stwierdził, że umowa została sformułowana nieprofesjonalnie i może narażać na szwank interesy fundacji.

Wiosną 2012 r. fundator Adam Karol Czartoryski złożył w krakowskiej prokuraturze zawiadomienie o możliwości popełnienia przestępstwa wyrządzenia fundacji szkody majątkowej wielkiej wartości.

Czy Fundacja Czartoryskich zdąży ukończyć przebudowę i uniknie konfrontacji z mechanizmem norweskim, a w konsekwencji międzynarodowego skandalu?

Nowy zarząd zapewnia, że zdąży, choć gdy w sierpniu na budowę weszli instalatorzy, nie było szczegółowego projektu aranżacji wnętrza. Opóźnienia powodowało też to, że poprzedni zarząd nie zatrudnił jednego generalnego wykonawcy.

Wyścig z czasem trwa, brakuje funduszy, ks. Czartoryski zaprowadza zaś nowe porządki w fundacji. W połowie października rada wprowadziła do statutu wiele zmian. Dwie z nich mają zasadnicze znaczenie dla przyszłości zbiorów Czartoryskich.

Fundacja znów, jak w pierwszych latach istnienia, ma obowiązek chronić Muzeum i Bibliotekę Czartoryskich oraz nieruchomości wchodzące w skład majątku fundacji jako historyczną, nierozerwalną całość.

– Pod rządami nowego statutu nie jest możliwe oddanie zasobów bibliotecznych książąt Czartoryskich do Biblioteki Jagiellońskiej, wyprowadzenie najcenniejszych pamiątek narodowych poza krakowską siedzibę muzeum czy wyprzedawanie obiektów spoza

kolekcji Świątyni Sybilli, Domu Gotyckiego i kolekcji ks. Władysława – komentuje Andrzej Drozd.

Z przebiegu dyskusji krakowskich autorytetów wynika, że w kwestii ekspozycji żadnej rewolucji nie będzie.

– Obawiam się, że po zakończeniu budowy muzeum wrócimy do marazmu, kultywowania z dumą kolekcji zapyziałej, w najgorszym sensie krakowskiej. Szkoda tej kolekcji, mówię to jako historyk sztuki, jako krakowianka, jako osoba emocjonalnie związana z kolekcją Czartoryskich – oświadcza Bogna Dziechciaruk-Maj.

Do statutu wprowadzony został też zapis przyznający miejsce w zarządzie fundacji aktualnemu dyrektorowi MNK (lub jego przedstawicielowi). Zasadę tę wykreślił ze statutu zarząd prezesa Zamoyskiego w 2008 r.

Zmiany w statucie nie są ostateczne. W sprzyjających okolicznościach fundator zawsze może wprowadzić nowe.

* * *

Włodzimierz Kalicki napisał powyższy tekst w roku 2012. Co było dalej?

23 grudnia 2016 roku zarząd Fundacji Książąt Czartoryskich podał się do dymisji. Ówczesny prezes zarządu Marian Wołkowski-Wolski decyzję tę tłumaczył utratą zaufania do fundatora. W rozmowie z PAP przybliżył opinii publicznej, że prowadzone wówczas negocjacje dotyczące sprzedaży zbiorów odbywały się bez wiedzy zarządu fundacji. Nowymi członkami zarządu fundacji zostali Jan Lubomirski-Lanckoroński i Maciej Radziwiłł. 29 grudnia 2016 roku Fundacja Książąt Czartoryskich podpisała umowę o przekazaniu

skarbowi państwa całej kolekcji Czartoryskich oraz nieruchomości w Krakowie za kwotę 100 mln euro. W czerwcu 2017 roku zbiory w całości zostały przekazane do krakowskiego Muzeum Narodowego. Od 20 grudnia 2019 roku w Muzeum Książąt Czartoryskich ponownie można obejrzeć kolekcję pamiątek narodowych i dzieł sztuki, takich jak „Dama z gronostajem" Leonarda da Vinci czy „Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem" Rembrandta. Dziedziniec został nakryty przeszklonym dachem, a dzięki adaptacji oficyn pałacu przestrzeń ekspozycyjna zwiększyła się o jedną trzecią. Trwający blisko 10 lat remont i opracowanie nowej ekspozycji zostały sfinansowane ze środków unijnych i środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

WRÓĆ DO SPISU TREŚCI